

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٠

الدكتور شوقي ضيف

الفن ومذاهبه

في الشعر العربي



دار المعارف



الفنّ ومذاهبه

في الشعر العربي

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٠

الفن ومذاهبه

في الشعر العربي

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الحادية عشرة



دار المغارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الرابعة

لقيتُ هذه الدراسةُ من تشجيع الباحثين المشكور مادفعني إلى أن أنمِّيها في طبعها الثانية بما أضفتُ إليها من مواد جديدة ، وهي مواد لا تغير شيئاً في النظرية التي قامت عليها ، وهي أن شعرنا العربي تطور مع الزمن في مذاهب ثلاثة : مذاهب الصَّنعة والتَّصْنيع والتصنُّع ، بل هي تدعمها وتوثِّق مقدماتها ونتائجها .

وبنفس هذه الغاية رجعتُ أنظر في فصول الكتاب حين أخذت في إعداده للطبع مرة رابعة ، أريد أن أستوفى معانيه وحقائق مذاهبه بقدر ما أستطيع ، وأنا في أثناء ذلك تارة أنقُح ما سبق أن كتبت ، وتارة أضيف زيادات جديدة ، كما أضيف بعض الأمثلة والشواهد لغرض تمام التوضيح وكمال البيان .

ورأيت أن أعيد كتابة الفصل الثالث من الكتاب الأول الخاص بالصنعة والتصنيع وتقابلهما في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، حتى أبسط الحديث في العلاقات الجديدة المادية والمعنوية التي أثرت تأثيراً واسعاً في الشعر العباسي وهي كثيرة . منها ما يتصل بالسياسة والدعوة العباسية ، ومنها ما يتصل بالجنس ونزعاته . ومنها ما يتصل بالحضارة والتراث الثقافي الأجنبي الذي انتقل إلى العربية . ومنها ما يتصل باللغة وما جَدَّ فيها من أسلوب المولدين ، وهو أسلوب مبسَّط شفاف ليس فيه إغراب ولا ابتذال ، أسلوب يقوم على الألفاظ الواسطة التي لا تهبط إلى لغة الدَّهماء والعامة ولا ترتفع إلى لغة الأعراب الحوشية ، مع الجزالة والرصانة حيناً ، وحيناً مع العذوبة والرشاقة والحلاوة . وهو أسلوب ينهض نهوضاً رائعاً بكل ما أُتيح للعقل العباسي من ذخائر الفكر ولطائف الدهن

وبدائع الخيال والتصوير ، مع تمثيل المجتمع بكل ما كان يخوض فيه .
ومن أهم ما يميز هذا الأسلوب أنه لا تنقطع فيه الصلة بين القديم والحديد ،
فهو يحتفظ بخير ما في القديم من ألفاظ ، وكل ما يَدْخُلُه عليها إنما هو التهذيب
والتصفية والترويق ، وأيضاً فإنه يحتفظ بخير ما في القديم من معان وصور ،
وهو يشفع ذلك بدقائق الفكر العباسي الحديد واستنباطاته الخفية ومحاسن خياله
الحديث وتصويراته الموثقة البارعة .

وبذلك تطور الشعرُ في العصر العباسي تطوراً مُشْمِراً ، تتوثق فيه العلل
والأسباب بين القديم والحديد توثقاً نحسُّ فيه ضرباً من المحافظة المنتجة الحية ،
كما نحس فيه ضرباً من التحول مع العصر وكل ما يَدْخُلُه من ألوان الحضارة
والترف وآثار الثقافة والفكر العميق . وقد يتغلب عنصر التحول على عنصر
المحافظة عند بعض الشعراء ، وقد يشوبون ذلك بضرب من الثورة على القدماء ،
غير أن هذا لا يخرج بالشعر العباسي — حتى عند هؤلاء الثائرين — على أصوله
التقليدية ، فالقديم يزواج فيه بالحديد مزوجة تتيح له الخلوص من العقم
والحمود ، كما تتيح له التطور الحى في التعبير والتفكير والتصوير .

وقد حاولتُ في هذه الطبعة أن أوضح هذا التطور للشعر العباسي ، ودرست
أعلامه الأولين الذين مهّدوه وثبّتوه ، وهم بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ومسلم
ابن الوليد ، حتى يستبين ازدهار مذهب الصنعة على أيديهم وما نشأ من مذهب
التصنيع الجديد . ومن أجل ذلك كله أعدتُ كتابه فصل الصنعة والتصنيع ،
وكل ما زدته أو أضفته إنما هو في سبيل استكمال معاني هذه الدراسة الأدبية
ومذاهبها الفنية . والله الهادى إلى سواء السبيل .

شوقي ضيف

القاهرة في ١٥ من مارس سنة ١٩٦٠

مقدمة الطبعة الأولى

حاولتُ في هذا الكتاب أن أضع للشعر العربي مذاهب فنية تفسر تطوره في عصوره وأقاليمه المختلفة ، وقد صادفتني مشكلتان أساسيتان . وهما : كيف أرتب هذا الركام الهائل من الشعر والشعراء الذي يمتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ؟ ثم أى المصطلحات أتخذها للدلالة على مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية ؟ ورأيت أن أنحاز عن هذا الخليط المضطرب من الألفاظ الغريبة التي نقلها بعض نقادنا المحدثين من مثل (كلاسيك) و (رومانتيك) ونحوهما ، فإن من الصعب أن نحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربي : وهو لا يمتُّ إليه بوشائج تاريخية ولا فنية . وذهبت أبحث في الشعر العربي وموجاته المتعاقبة ، فلم أجده فيه تجديداً واسعاً ، بل رأيته يستمر في أغلب جوانبه بصورة واحدة ، فدانماً مديح وهجاء وفخر ووصف وغزل . وجعلنى ذلك ألتفت إلى حقيقة مهمة ، وهى أن التطور في شعرنا العربي إنما كان في الصناعة نفسها ، أى في الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد . حيثئذ رأيت أن أضع له مذاهب على أساس صناعته والفن فيه .

ونظرتُ في النقد العربي القديم ، فإذا النقاد يقسمون الشعراء قسمين كبيرين : قسماً سموه أصحاب الطبع ، وقسماً سموه أصحاب الصنعة . أما الأولون فهم الذين يسرون وفق عمود الشعر الموروث ، فلا يُنمّقون ولا يتأنقون ولا يتكلفون ولا يُغزّبون . وأما الآخرون فهم الذين كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التنيق والتأنق ، أو إلى الإغراب والتكلف . ورأيت أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح ، وما الطبع والمطبوعون في الشعر والفن ؟ إن كل شعر متأثرٌ بجهد حاضر وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع .

وهل هناك شعر لا يعتمد فيه صاحبه إلى بعض تقاليد في أساليبه وموضوعاته ومعانيه ؟ إن من يرجع إلى العصر الجاهلي يجد الشعر خاضعاً لتقاليد ورسوم كثيرة يتوارثها الشعراء ، سواء في ألفاظه ومعانيه ، أم في أوزانه وقوافيه ، بحيث لا يستطيع مطلقاً أن يُبدع لفكرة الطبع وما يُطَوَّى فيها من أن الشعر فطرة وإلهام ، فقد كان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة ويعملونه عملاً ، وهم في أثناء هذه الصناعة والعمل يخضعون لمصطلحات ورسوم كثيرة .

ونحن لا ننكر أن الشعر في الأصل موهبة ، غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة ودراسة طويلة لتقاليد ومصطلحات موروثه في تاريخ الفن ، وهو يتقيد بهذه التقاليد والمصطلحات فيما يصنعه ويعمله تقيداً شديداً . وكان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صناعة ، ويصفونه بأوصاف الصناعات ، وكذلك كان الشأن عند اليونان وعند الأمم الحديثة جميعاً ؛ ومن أجل ذلك كان النقاد في الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى ، فثله مثل هذه الأعمال الفنية يقوم على جهد وكَدْح . وهذا كله دفعني إلى أن أرفض فكرة تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، حتى في العصر الجاهلي ، إذ كان الشعراء جميعاً أصحاب صنعة وجهد وتكلف ، فقد حدثنا الرواة أن منهم من كان ينظم القصيدة في حول كامل . وليس من شك في أن من يتابع الشاعر الجاهلي بحس إحساساً واضحاً بأنه كان يُقبل على صناعته إقبال الصانع على حرفته ، فهو يوقر فيها رسوماً وتقاليد كثيرة ؛ وهذا نفسه هو الذي جعلني أتخذ كلمة الصنعة التي استخدمها النقاد القدماء للدلالة على أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، واتخذت زهيراً رمزاً لهذا المذهب ، ووصفت فنه في شعره ووضحت ما يرتبط به في صناعته من قواعد وتقاليد . واستمرت صورة هذا المذهب عند زهير مسيطرة مع ضعف أو قوة على الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي . ورأيت أن أربط بهذه الصورة من الفن والصناعة الشعر الغنائي الخالص الذي كان يُصنَّبُ بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية من العصر الجاهلي إلى العصر

العباسي ، فإن أصحابه لا يخرجون به — عادة — إلى زخرف وتنميق .
ولما انتقلت إلى العصر العباسي وجدت صناعة الشعر التقليدي شعر المديح
والهجاء ترقى وتتحضر ؛ فقد دارت عجلة الزمن ، وانتقل صانع الشعر من البادية
إلى المدينة ، ودخلت في الشعر العربي في أثناء ذلك عناصر جديدة من الحضارة
والجنس والثقافة ، وكان المذهب القديم مذهب زهير أو مذهب الصنعة
والصانعين قائماً ، بينما ظهر بجانبه مذهب جديد كان يعتمد على الزخرف
والزينة ، فالشعر — في رأي أصحابه — حُلِّي وترصيع وبديع . ومثَّل هذا المذهب
الجديد في القرنين الثاني والثالث مسلم بن الوليد ، ثم أبو تمام وابن المعتز ، بينما
مثَّل المذهب القديم بشَّار وأبو نواس ثم البحتري وابن الرومي . ولما خرجت إلى
القرن الرابع رأيت مذهباً جديداً يعمُّ فنَّ الشعر وصناعته ، وهو مذهب كان يقوم
على إعادة الصور المطروقة والمعاني الموروثة بأساليب من ألف والدوران
وإتيان المعنى من بعيد ، ثم يحاول الشاعر بعد ذلك أن يضيف تعقيداً إلى
أساليب الزخرف والتنميق السابقة أو يضيف تعابير وتراكيب شاذة من نحو
غريب ، أو تشيع ، أو تصوف ، أو تفلسف ، وما لبث أبو العلاء أن أوفى بهذا
المذهب إلى غايته من التعقيد الشديد في لغته وأوزانه وما كان يتصنَّع له من
لوازم مختلفة عرضنا لها في موضعها من هذا الكتاب .

تردَّدتُ ماذا أسمى هذين المذهبين العباسيين بالقياس إلى مذهب الصنعة
القديم ؟ وأخيراً رأيت أن أسميهما على التعاقب باسم مذهبي التَّصْنِيع والتَّصْنِيعُ .
والتصنيع في اللغة الزخرف والتنميق . أما التصنع فهو التطرف في التكلف
وما ينطوي في ذلك من تعمُّل وتعقيد ، وكان قد بدا لي أن أسمى هذه المذاهب
على الترتيب بأسماء الصنعة والزخرف والتعقيد ، ولكنني آثرت التسمية الأولى لأن
تشابك الألفاظ فيها يدل على حقيقة دقيقة ، وهي أن المذاهب الفنية في صناعة
الشعر العربي لا يفرق بعضها عن بعض مفارق واسعة في المعاني والموضوعات
والأوزان والقوافي ، إنما تستقر مفارقها في الصياغة والأسلوب .
هذه هي المراحل التي مرَّ بها الفن أو مرت بها الصناعة في شعرنا العربي ،

فقد بدأ بمذهب الصنعة ، ثم انتقل إلى مذهب التصنيع ، ثم انتهى أخيراً إلى مذهب التصنع . وَجَمَدَ الشعراء عند هذه المذاهب ولم يتجاوزوها إلى مذهب جديد ، وكأنما جَفَّتْ منابع القوة الدافعة التي كانت تُحْدِثُ المذاهب في الشعر والفن . وَبَحَثُ هذه المذاهب في الأندلس ومصر ، فإذا شخصية مصر أتم وضوحاً في تاريخ الشعر العربي من شخصية الأندلس على نحو ما سيراه القارئ في فصلها الخاص .

وأنا لا أنكر أنه صادفتني جوانبٌ ماكرة خلال تأليف هذا الكتاب لاتساع الموضوع وتشعبه ، فقد حاولتُ أن أرسم صورة واضحة للمذاهب الشعر العربي من أقدم عصوره إلى العصر الحديث ، واضطرتني ذلك إلى استخدام طائفة من المصطلحات اتخذتها لتؤدي وصف هذه المذاهب ، وهي موضوعة في ثنايا الكتاب بين أقواس صغيرة .

وهذه الدراسة المستفيضة لفن الشعر وصناعته عند العرب ، ولما مرَّ به من أطوار وأحداث في عصوره وأقاليمه المختلفة جعلتني أتصل بمراجع كثيرة من دواوين الشعراء وما كتبه نقاد العرب عن فن الشعر عندهم وصناعته ، وكذلك رجعت إلى كل ما وجدته يتصل بالشعر والشعراء من كتب أدب عامة أو كتب تاريخية أو جغرافية ، ورجعت أيضاً إلى طائفة من كتب المستشرقين وكتب النقد الأدبي الحديثة عند الغربيين . وإني لأعترف بأن كتبنا القديمة غنية غنى وافراً بالنصوص التي تفسر ظروف الحياة الفنية تفسيراً وافياً . وأنا لا أزعم أنني كشفتُ عن جميع جوانب الفن والصناعة في مذاهب الشعر العربي ومناهجه ، وإنما حاولت ذلك ودلت عليه ، غير منكر ما قد يكون في هذا البحث الجديد من أثارة لبهام أو غموض . وعلى الله قصد السبيل .

شوقي ضيف

القاهرة في ١٧ من أبريل سنة ١٩٤٣

الكتابُ الأولُ

ا - مذهب الصنعة

ب - مذهب التصنيع

الفصل الأول

الصناعة في الشعر القديم

الشعر صعب وطويل سلمه إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قلعه يريد أن يصره فيجمعه
(الخطبة)

١

الشعر صناعة

الشعر ليس عملاً سهلاً ساذجاً كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقد غاية التعقيد ، هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسططاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مرابد ومقاييس . وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع ^(١) ، ولذلك كنا نراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكلمة شاعر عندنا في اللغة العربية تقترب من معناها في اليونانية ، فالشاعر معناها العالم والشعر معناه العلم ^(٢) ، والعلم — كما هو معروف — يدخل في باب الصنائع . وتناثر في أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، فقد جعلوه كبرود العصب ^(٣) وكالحلل والمعطف والديباج والوشى وأشباه ذلك ^(٤) ، فهو — في رأيهم — يشبه صناعة الثياب ، فيه الملون وغير الملون ، فيه الوشى وغير الوشى ، بل إننا نراهم يسمونه صناعة ، فقد رَوَى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال : « خير صناعات

(١) J.M.D. Meikle John, English Literature, p. 2.
(٢) انظر مادة شعر في لسان العرب .
(٣) برود العصب : برود يمانية .
(٤) البيان والتبيين (طبعة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ١/ ٢٢٢ .

العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته»^(١) . فالشعر في رأى العرب — كما هو في رأى اليونان — صناعة ، وهى صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة فى دقتها بحيث لا ينحرف عنها صنّاع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره .

٢

صناعة الشعر الجاهلى

من يرجع إلى صناعة الشعر العربى فى أقدم «نماذجه» يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملاً «غفلاً» ، بل هى عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة . وتلك آثار الشعر الجاهلى تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة ، ولعل ذلك ما جعل «جويدى» يقول : «إن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة»^(٢) ، فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول فى لفظها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها . وفى دراسة «موسيقى» الشعر الجاهلى ما يفسر بعض هذه الجهود ، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات ، وهى تبلغ عادة أربعين بيتاً ، وقد تزيد إلى مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر فى جميع هذه الأبيات وزناً واحداً يرتبط بنغماته وألحانه فى «النموذج الفنى» كله ، كما يلتزم حرفاً واحداً يتحد فى نهاية هذه الأبيات يسمى الروى ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يوفر جهوداً ويلتزم أصولاً ، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها ، فإن علماً خاصاً بل علمين يقومان على دراستها وبحث نظمها ، ونقصد علمى العروض والقافية . وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فى «النماذج الجاهلية» ليست كل شئ فى صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من «التصوير» إذ الشعر الجاهلى — كما وصلتنا نماذجه — لا يعتمد أصحابه على «فن الموسيقى» فقط وما يحدثون

(٢) Guidi, L'Arabie Antéislamique, p. 41.

(١) البيان والتبيين ١٠١/٢ .

فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على فن آخر ، لعله أكثر تعقيداً وهو « فن التصوير » ولعل ذلك ما جعل «جب» يقول : إن أدب العرب أدب رومانتيكي^(١) ، فهو في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال و « التصوير » . ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين^(٢) يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره كأن « التصوير » غاية في نفسه ، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات ، حتى تستم هذا الفن من « التصوير » وكأنما القصائد برود يمانية ، ففيها ألوان وقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة . وغير امرئ القيس من الجاهليين مثله ، يعنى بالتصوير في شعره عناية بالغة ، كأنه أصل مهم من أصول صناعتهم ، ونحن نسوق للقارئ قطعة من مطولته في وصف فرسه ليرى دليل رأينا ، إذ يقول :

وقد أغتدى ، والطير في وكناتها
مكرٌ مفرٌ مقبل مدبر معاً
كميت يزول اللبث عن حال متنيه
على الذبل جياش ، كأن اهتزاه
مسح إذا ما السباحات على الوثى
يزل الغلام الخف عن صهواته
بمنجرد قيد الأوابد هيكل^(٣)
كجلمود صخر حطه السيل من عل
كما زلت الصفواء بالمتنزل^(٤)
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل^(٥)
أثرن الغبار بالكديد المركل^(٦)
ويلوى بأثواب العنيف المثقل^(٧)

(٥) الذبل : الضمور ، جياش : شديد الاضطراب والحركة ، والاهتزام : صوت جوفه عند الجرى ، الحسى : الغلى ، المرجل : القدر .
(٦) مسح : كثير الجرى ، السباحات : الخيل السريعة ، الوثى : التنب ، الكديد : الأرض الصلبة ، المركل : الذى أثرت فيه الحوافر . يقول إنه يسبقها حين تجرى معه ولا يصيبه ما يصيبها من إعياء وتعب ، بل يشتد جريه .
(٧) الخف : الخفيف ، صهواته : موضع اللبد . ويلوى بأثواب العنيف المثقل : يريد أنه يكاد يصرعه ويسقطه هو الآخر .

(١) تراث الإسلام ترجمة لجنة الجامعيين ١٥٤/١ .

(٢) ولد امرئ القيس حوالى عام ٥٠٠ م وتوفى حوالى عام ٥٤٠ م انظر، Cauassin DePerceval, Essai sur l'histoire des arabes, 11, 303-322.

(٣) أغتدى : من القدو وهو السير مع طلوع الشمس ، وكناتها : أوكارها ، المنجرد : الفرس قصير الشعر ، وهو من صفات الخيل الكريمة ، والأوابد : الوحوش النافرة ، هيكل : ضخم .
(٤) كمت : أحمر اللون ، زل : يسقط ، حال المتن : موضع اللبد من ظهر الفرس ، والصفواء : الصخرة الملساء ، والمتنزل : الموضع المنحدر .

دَرِير كَحْذُرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ تَتَابِعُ كَفْنَهُ بِخَيْطٍ . مَوْصِلٍ (١)
 لَهُ أَبْطَلًا ظَبْيِي ، وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءً سِرْحَانٍ ، وَتَقْرِيْبَ تَتَفُلٍ (٢)
 كَانَ عَلَى الْمُتَنَزِّينِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلٍ (٣)
 كَانَ دِمَاءُ الْهَادِيَاتِ بِنَعْرِهِ عَصَارَةً حِنَاءٍ بِشَيْبِ مُرْجَلٍ (٤)
 فقد تراكمت التشبيهات في هذا الوصف وظهر فيها ضرب من التركيز والإيجاز ، وارجع إلى قوله في البيت الأول « قَسَيْدُ الْأَوَابِدِ » ، فقد كان القدماء يعجبون بهذه الكلمة إذ عبرت في إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدته في الجري والنشاط ، فهو قيد الأوابد كلما أرادها قَسَيْدُهَا ، ولم تستطع إفلاتاً منه ولا فراؤاً . وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عفيف كان يقوم به امرؤ القيس حتى يُلْقَى عن شعره كل إطناب فيه . ونحن لا نرتاب في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التي تعبر عن تلك الصورة الواسعة . وحققاً أن مثل تلك الكلمة لا يباع في الأسواق ، بل لابد للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التي ينشدها ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التي بها يتفاضلون . ويستمر امرؤ القيس في وصف هذا القيد فإذا هو كالصخر في صلابته ، وإذا شيء لا يستطيع أن يثبت عليه لسرعته ، بل كل شيء ينزلق عنه كما تنزلق الصخرة عن المطر أو كما ينزلق عنها مَنْ يريد شأوها . وهو يغلى ويحيش لازدياد عَمَدُوه وتوقد نشاطه . هو فرس سريع لا تقف سرعته عند حد محقول ، فهو يصبُّ العَدَّ وَصَبًّا ، لا يثير نَفْعاً ولا غباراً ، وما أشبهه بالخلروف في شدة دورانه وسرعة حركاته وهو يدور في يد الصبية دوراناً يُسْمَعُ له حفيف شديد .

حجر يسحق عليه الطيب ، وجعله مداك عروس لأنها تستعمله كثيراً ، فيشدد بريقه ولعافه ، والصراية : الحنظلة الصفراء البراقة .
 (٤) الهاديات : أوائل الوحش . شبه حمرة دم الوحش بصدور هذا الفرس بحمرة الخضاب على الشيب . مرجل . مسرح .

(١) درير : سريع ، وخذروف الوليد : دوائر يلعب بها الصبيان ، أمره : دوره وحركته ، خيط موصِل : وصلت أجزاءه بعضها ببعض .
 (٢) أبطال الظبي : خاصراته ، وإرخاء السرحان : جرى اللثب ، والتتفل : التعلب ، وتقريبه : جريه قفزاً ووثباً .
 (٣) انتحى : جد في سيره ، والملاك :

وامرؤ القيس لا يكتفى بهذه الأوصاف فنحن نراه يعود إلى تشبيهه خاصرة
الفرس بخاصرة الظبي ، وساقه بساق النعامة ، ثم لا ينسى أن يتحدث عن
عَدُوّه وسرعة انطلاقه مرة أخرى ، فهو كالذئب أو كالثعلب في الوثب السريع .
ثم ينتقل فيقول إنه مكتنز أملس كالحجر يُسْحَقُ عليه الطيب أو كالحنظلة في
ملاستها وبريقها ، وقد امتزجت دماء الصيد على صدره كأنها الحناء تمتزج بالشيب .
ألا ترى إلى هذه الكثرة الغامرة من الصور والخيالات التي أحكمها امرؤ القيس
في تصويره ، وهي كثرة تجعلنا نؤمن بقول النقاد إنه قَرَّبَ مأخذ الكلام فقيّد
الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه ^(١) . وفي هذه المطولة وغيرها من شعر امرؤ القيس
أمثلة مختلفة للطباق والجناس ، وهي — وإن كانت قليلة — تدل على أن الشاعر
الجاهلي كان يستخلم من حين إلى حين بعض المحسنات المعنوية واللفظية التي
عُرفت في العصر العباسي وأكثر الشعراء من استخدامها . وفي المفضليات قصيدة
لعبد الله بن سَلَمَة الغامدي يُكثّر فيها من زخرف الجناس كثرة مفرطة . ولعل
في ذلك ما يدل على أن الفكرة التي تعودنا أن نفهم بها الشعر القديم والتي تذهب
إلى أنه خال من الصنعة فكرة غير صحيحة ، فإن هذا الشعر ينزع به صاحبه
إلى ضرب من الجمال في التعبير إذ يملؤه بالصور والتشبيهات ، ويطلب أن يُعْجَبَ
به الناس من حوله وأن يقع منهم موقعا حسنا ، موقع الثياب الملونة ، أو الثياب
اليمينية المنمقة .

على أننا لا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي ، عند زهير وأضرابه ، حتى
نجدهم — على نحو ما سنرى بعد قليل — يعقّدون في هذا الجانب الفني من
التصوير بما يودعون فيه من ضروب مهارة كثيرة .

٣

الصناعة الجاهلية مقيدة

كان الشاعر الجاهلي يحاول أن يوفر في شعره كثيراً من « القيم الصوتية

(١) العمدة لابن رشيق (طبعة أمين هندية) ١/٦٠ .

والتصويرية» ، وكان يلقي عناء شديداً في هذا التوفير ، إذ نراه يتقيد بقيود كثيرة ، لا تقف عند الموسيقى والتصوير ، بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني ، وقد عبّر عن هذا الجانب في أشعاره ، يقول امرؤ القيس^(١) :

عُوجًا على الطَّلِّلِ المُحِيلِ لعلنا
نبكى الديارَ كما يبكى ابنُ خُذَامِ^(٢)
ويقول زهير :

ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارَا أَوْ مُعَادَا مِنْ لَفْظُنَا مَكْرُورَا
ويقول عنتره :

هَلْ غَادِرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَنَّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ^(٣)

وما يقوله امرؤ القيس من أنه يريد أن يبكى كما يبكى ابن خُذَام ، وما يقوله زهير من أن الشعراء يبدئون ويعيدون في ألفاظهم ، وما يقوله عنتره من أن نهج الشعراء في قصائدهم مطرد على وتيرة واحدة ، كل ذلك دليل على أن الشاعر القديم كان يأخذ فنه بقيود ورسوم كثيرة في اللفظ والموضوع والنهج العام . ومن يرجع إلى طوال النماذج الجاهلية ويترك المقطعات القصيرة يلاحظ في وضوح أنها تأخذ نمطاً معيناً في التعبير والأداء ، وكأنما العصر الجاهلي نفسه هو الذي أعدَّ « للقصيدة التقليدية » عند العرب قصيدة المدح والهجاء ، فإن الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها ، إذ نراها تبندى عادة بوصف الأطلال وبكاء الودمسن ، ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر في الصحراء ، وحينئذ يصف ناقته التي تملأ حسنه ونفسه وصفاً دقيقاً فيه حذق ومهارة ، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح أو هجاء أو غيرهما . واستقرت تلك « الطريقة التقليدية » في الشعر العربي ، وثبتت أصولها في مطولاته الكبرى على مر العصور .

(١) المبداء لابن رشيقي ١/٥٤ وديوان امرؤ القيس .
القيس (طبع دار المعارف) ص ١١٤ .
(٢) عوجاً : اعطفاً . المحيل : الذي أنى عليه حول . ابن خُذَام : شاعر قديم يقال
(٣) انظر مطلع معلقته . المترنم : الشيء يترنم به ، يريد أن الشعراء لم يتركوا شيئاً إلا ترنموا به .

وهذا النمط المعين في صنع المطوّلات القديمة يدل دلالة قاطعة على أن صناعة الشعر استوى لها حينذاك غير قليل من القيود والتقاليد ، إذ نرى القصائد تتحد أنغامها ، وكان عنتره يشكو من هذا الاتحاد ، كما تتحد أساليها ولغتها وتراكيبها ، وكما تتحد معانيها وصورها وأخيلتها ، وكان زهير يشكو أيضاً من ذلك ، فما يقوله ابن خلدان في بكاء الأطلال يأخذه عنه امرؤ القيس ، وما يقوله امرؤ القيس يأخذه عنه بقية الشعراء ، وإن جسد معنى في الطريق كوصف الأطلال عند طرفه (١) بالوشم أخذه زهير (٢) وغير زهير . وهم كذلك في وصف الناقة يتداولون أوصافها ، وإن حدث معنى في الطريق كوصف زهير ناقته بأنها نعامه أو حمار وحش ، تناوله لبيد ، ونسج على منواله النابغة وغير النابغة . وقد تتبع النقاد العباسيون هذا الجانب من صناعة الشعر العربي القديم ، وهو جانب طريف يكشف لنا عن حقيقة الشعر الجاهلي وحقيقة صناعته ، وأنها لم تكن مستودعاً للتجارب الفردية ، بل كانت مقيدة بمصطلحات كثيرة لا في اللغة والنحو والعروض فقط ، بل في الموضوع والمواد التي تكوّننه ، وما يختاره الشاعر في صنع نماذجه من أدوات تصويرية أو أسلوبية أو معنوية .

٤

الطبع والصناعة

هذه المصطلحات المختلفة التي كان يتقيد بها الشاعر الجاهلي تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حراً في صناعة شعره يصنعه كما يريد ، فلمن حريته كانت معطلة إلى حد ما ، إذ كان يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله ، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التي ينظمه بها ، وبعبارة أخرى تتناول الموضوعات التي يعالجها وما يتخذها فيها من طرق فنية في التعبير والموسيقى والتصوير . وإذن

(٢) يقول زهير في معلقته :

ودار لها بالرميتين كأنها

مراجع وشم في نواشر معصم

(١) يقول في مطلع معلقته :

لحولة أطلال بفرقة شم

تلوح كباق الوشم في ظاهر اليد

فالشعر الجاهل ليس تعبيراً فنياً حرّاً ، بل هو تعبير فنى مقيد ، ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلف والصنعة ، أما الفكرة التى تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتى نرى امتدادها فى العصر الحديث ^(١) فأكبر الظن أنها فى حاجة إلى شيء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذى لا يتفق وطبيعة الشعر العربى وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة . ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعبية فى بيانه ، فادعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذ يقول : « وكل شيء للعرب فلانما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجمالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس يتر ، أو يحذو ببعير ، أو عند المقارعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو فى حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأثبه المعانى أرسالا ^(٢) وتشتال عليه الألفاظ انشبالا ، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدركه أحداً من ولده » ^(٣) .

وليس من شك فى أن الجاحظ بالغ فى وصف الموهبة العربية والطبع العربى ليرد على الشعبية ، فإذا العرب يقولون بديهية وارتجالاً على خلاف غيرهم من الشعوب ، فإنهم يقولون متكلفين ، وأكبر الظن أنه لم يكن جاداً حين ذهب هذا المذهب ، إنما هو بصدد أن يفضل العرب على غير العرب ، ولو ترك نفسه على طبيعتها فى البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة فى القول ، وبخاصة فى صنوع الشعر فهو نفسه يقول فى البيان والتبيين : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريئاً (كاملاً) وزمناً طويلاً يردد فيها نظره

(١) انظر كتاب شعراء مصر وبيئاتهم فى

أنهم من شعراء الصنعة وليسوا من شعراء الطبع .

(٢) أرسالا : أفواجا .

(٣) البيان والتبيين ٢٨/٣ .

الجيل الماضى لمياس محمود العقاد فقد هاجم كثيراً من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم شوقى بحجة

ويجمل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله وتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زمناً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته . وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوايات والمقلدات والمنقحات والمُحكّمات ليصير قائلها فحلاً خنثياً وشاعراً مُفلقاً^(١) . ويقول أيضاً : « كان زهير بن أبي سُلمى يسمى كُبار قصائده الحوايات ، ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولى المحكك ، وقال الأصمعي : زهير بن أبي سلمى والحطيطنة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جسد في جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يُخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة . وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيم المعاني سهواً ورهواً ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً »^(٢) .

وإذن فالجالحظ ينقض دعواه بما يذكره من أنه وجدت طائفة عند العرب كانت تكّد طبعها في عمل الشعر وصنعه ، وكانت تقابلها طائفة أخرى لا تبلغ من التكلف غايتها ، وهي طائفة المطبوعين كما يسميهم الأصمعي ، وصبر ابن قتيبة عن الطائفتين في صورة أوضح إذ يقول : « ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة »^(٣) . وهذا التقسيم من حيث هو صحيح ، ولكن ينبغي أن نتلقاه بشيء من الحذر ، فإن هؤلاء المطبوعين لم يكونوا يلغون التكلف إلغاء ، كما أن هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يلغون الطبع إلغاء ، ولذلك كنا نرى أن نعم التكلف في الشعر القديم ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملاً ، ويأخذونه بالتفكير الدقيق ، والبحث والتحقيق .

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة (طبعة دى جويه) ص ١٧ .

(١) البيان والتبيين ٩/٢ .

(٢) البيان والتبيين ١٣/٢ .

٥

الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي

أكبر الظن أننا لا نجد حين نرفض الطبع في الشعر ، وأن يقسم على أساسه ، إنما ندعو إلى ذلك حتى يرسخ عندنا هذا المبدأ الذي يجعل الشعر صناعة وفتاً تحاكي فيه « المثل الفنية » الممتازة التي يحتوى كل مثال منها على صفات وخصائص تعيب أصحابها في التعبير عنها . أما « المثل الفنية » المطلقة من غير قيود ولا حدود فإنها لا توجد في الشعر ولا في أى ضرب من ضروب الفن . كل نموذج فني هو عمل متعدد الصفات قد شق صاحبه في إخراجه ، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد . ونحن نصطلح على تسمية هذا الجهد في الشعر — مهما يكن ضعيفاً — باسم الصنعة ، وقد وجدت هذه « الصنعة » أو وجدت هذا الجهد في نماذج الشاعر الجاهلي بحيث يمكن أن نقول : إن « الصنعة » أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، فهي توجد في جميع نماذجه القديمة ، وإن كانت تتخذ شكلاً بسيطاً عند بعض الشعراء ، بينما تتعقد تعقداً شديداً عند آخرين ممن يريدون أن يستوعب فهم مقدرات واسعة من الحلق والمهارة .

ومن الخطأ أن نظن — كما يظن كثير من الناس — أن الحياة الأدبية في العصر الجاهلي كانت ساذجة بسيطة ، فقد كانت معقدة ملتوية شديدة الالتواء ، ولم تكن على هذا النحو من اليسر والسهولة الذي يجعل الشعراء يصدر عنهم شعرهم صدور الفطرة والسليقة ، كما يصدر الضوء عن الشمس والشدى عن الزهرة ، بل كانوا يتكلفون في شعرهم فنوناً من التكلف ، إذ كانوا عملاً صناعاً يعملون شعرهم عملاً ، ويصنعونه صناعة ويتعبون فيه أنفسهم تعباً شديداً .

وكان كل شيء في العصر الجاهلي يعدُّ لظهور هذا التكلف في الشعر

أو ظهور « الصنعة » ، فقد كان الشعراء أنفسهم يلتزمون لوازم كثيرة في صناعة شعرهم ، وكان الناس من حولهم يراقبونهم ويشجعونهم على التفوق والإجادة ، وكأنما كان هنالك ذوق عام يدعو الشعراء إلى التجويد والتحبير ، يقول الجاحظ : « وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حَبَبَات القلوب وإلى إصاـبـة عيون المعاني ويقولون : أصاب الهدف ؛ إذا أصاب الحق في الجملة ، ويقولون قرطس فلان وأصاب القرطاس ، إذا كان أجود إصاـبـة من الأول ، فإذا قالوا : رمى فأصاب الغرّة وأصاب عين القرطاس ، فهو الذي ليس فوقه أحد ، ومن ذلك قولهم : فلان يقلُّ الحزَّ ويصيب المتفصيل ويضع الهناء مواضع النقب »^(١).

ولعل مما يفسر ذلك أيضاً أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصور مهارتهم وإجادتهم ، فربيعة بن عدى كان يسمى المهلهل لأنه أول من هلهل الشعر وأرقه^(٢) ، وكان طفيل الخليل يسمى المحبر لتزيينه شعره^(٣) ، وكان النمر بن تولب يسمى في الجاهلية الكيس لحسن شعره^(٤) ، وكذلك سُمي النابغة باسمه لبوغه في شعره^(٥) ، كما سمي المرقش باسمه لتحسينه شعره وتنميقه^(٦) ، وسمى علقمة بالفحل^(٧) ، لحدودة أشعاره ، وبجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل المثقّب والمنخل والمتنخل والأفوه . وقد سما القصاص بأسماء تصور هي الأخرى مبلغ تفوقهم وإجادتهم فسموها اليتيمة^(٨) وسموها السُّموط^(٩) وسموها الحوليات والمقلّدات والمنقّحات والمُحكّمات^(١٠) .

وكل ذلك يدل على أن الشعراء كانوا يمتحنون وسائلهم ويمجربونها ، وما يزالون يبحثون عن « الأدوات » التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح ، حتى

-
- | | |
|--|-------------------------------------|
| (١) البيان والتبيين ١/١٤٧ . وقولهم : | (٤) الشعر والشعراء ص ١٧٣ . |
| فلان يقلُّ الحز ويصيب المتفصيل أخذه من | (٥) الممددة لابن رشيقي ١/١٣٧ . |
| صفة الجزار الحاذق فجعلوه مثلاً للمصيب الموجز ، | (٦) المفضليات ١/٤١٠ ، ١/٤٨٥ . |
| والهناء : القطران ، كانوا يضعونه على النقب | (٧) أغاني (طبعة ساسي) ٢١/١١٢ . |
| جمع نقبة وهي أول ما يبدو من الحرب في الإبل . | (٨) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٣/١٠٢ . |
| (٢) أغاني طبعة دار الكتب ٥/٥٧ . | (٩) أغاني (ساسى) ٢١/١١٢ . |
| (٣) المفضليات (طبعة Lyall) ١/٤١٠ . | (١٠) البيان والتبيين ٢/٩ . |

لنراهم يفخرون بإجادتهم ومهارتهم ، يقول كعب بن زهير يخاطب الشماخ وأخاه مزردا (١) :

فَمَنْ لِلْقَوافي شَمَانها مَنْ يَحوكها إذا ما ثَوى كعبٌ وفَوْزَجَرُولُ (٢)
كَفَيْتُكَ لا تَلقى من الناسِ واحداً تَنخُلُ منها مثلما نَسْنَخُلُ (٣)
نُثَقِّفُها حتى تَلين متوئِها فيَقصُرُ عنها كل ما يُتَمَثَّلُ (٤)

فكعب وجرول أى الحطيطية بتنخلان شعرهما ، ويأخذانه بالثقاف والتنقيح ، ويجمعان له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتجوير ، وكذلك كان يصنع صنيعهما الشماخ ومزرد الذى ردّ على كعب يقول (٥) :

فإن تَخَشِبا أَخَشِبْ وإن تَنخُلًا وإن كنت أفتى منكما أتنخلُ (٦)
وإن الباحث يشعر كأن هذا التنخل من عمل الشعراء جميعاً ؛ فهم مشتركون فى الإجادة ، بل هم يجدون أى صعوبة فى عملهم الفنى ، ولعل ذلك ما جعل الحطيطية يقول (٧) :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلِّمَ إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه
زلّت به إلى الحضيض قَدَمُه يريد أن يُعْرِبه فيُعْجِمه
وليس من شك فى أن الحطيطية والشعراء من حوله كانوا يلقبون عنتاً شديداً فى رقى هذا السلم الذى كان يستلزم منهم جهداً فنياً خاصاً ، حتى يستطيعوا أن يبلغوا الشأو الذى يريدونه .

٦

زهير ومذهب الصنعة

كان التكلف ظاهرة عامة فى الشعر القديم ، أو بعبارة أخرى كانت « الصنعة » مذهباً عاماً بين الشعراء ، ولعل خير شاعر يمثل هذا المذهب ويفسره

-
- (١) أغاني (دار الكتب) ١٦٥/٢ .
(٢) ثوى وفوز : مات .
(٣) تنخل : اختار .
(٤) نثقفها : نقومها كما تقوم السهام .
(٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٦/٢ .
(٦) تخشبا : تنظما بغير تكلف .
(٧) أغاني (دار الكتب) ١٩٦/٢ .

في العصر الجاهلي هو زهير صاحب الحَوَلِيَّات ، فقد كان يأخذ شعره بالثقاف والتنقيح والصقل ، وكأنه يفحص ويمتحن ويجرب كل قطعة من قطع نماذجه ، فهو يعني بتحضير مواده ، وهو يتعب في هذا التحضير تعباً شديداً .

ومن يتتبع القدماء في درسهم له يجدهم يلاحظون أنه خرج من بيت شعر ، إذ كان زوج أمه أوس بن حَجَر شاعراً ، وكذلك كانت أخته شاعرة ، وكان ابنه كعب شاعراً مشهوراً ، وقد مدح النبي صلى الله عليه وسلم بقصيدة معروفة ، ولكعب أخ يسمى بُجَيَّر كان شاعراً أيضاً ^(١) . وإذا استمررنا وجدنا لكعب أبناء وأحفاداً من الشعراء ، فزهير شاعر خرج من بيت شعر . وإذا رجعنا إلى ترجمة الحطيثة في الأغاني وجدناه يقول لكعب : إنه لم يبقَ من أهل بيتنا إلا أنا وأنت ، وتتفق الروايات على أن الحطيثة كان راوية لزهير ، وأن هُدُبة كان راوية للحطيثة ، وأن جميلاً كان راوية لهُدُبة ، وأن كثيراً كان راوية لجميل ^(٢) .

ولإذن فنحن أمام مدرسة في الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة ، تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، وهي «مدرسة» كانت تعتمد على الأناة والروية ، وتقوام الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية ، فكثُر عندها التشبيه ، والمجاز والاستعارة ، واتكأت في وصفها على التصوير المادى ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف ^(٣) . قد يقول قائل وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة ، وقد عرفناه يكثر من التشبيهات ، كما نرى في معلقته ، فهو إذن رأس المدرسة أو هو أحد أفرادها . والقياس منكسر ، فلم الطريقة البيانية عند امرئ القيس تعتمد — كما رأينا — على تراكم التشبيهات ، وأن تخرج الأبيات في صفوف منها متلاحقة ، وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية ، أما حين نتقدم عند زهير فلإننا نجد هذه الطريقة تتعقد وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة .

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١٤/١٠ . (٢) انظر كتاب (في الأدب الجاهلي) لطلح حسين ص ٢٨٦ .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٩١/٨ .

ولعل أول ما يسترعى الباحث في عمل زهير ، أنه يُعْنَى بتحقيق صوره فهو لا يأتي بها متراكمة كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعتمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتقاريعها ، وكأنه يبحثها ويحققها . وانظر إلى قوله في وصف بعض النسوة (١) :

تنازعها المَهَا شَبَهَا ودُرُّ الذُّ حور وشاكهتُ فيها الأطباء (٢)
فأَمَّا ما فُويقَ العِقد منها فمن أَدَمَاءَ مرتعها الخَلَاء (٣)
وأما المقلتان فمن مَهَاءٍ وللدرِّ الملاحَةُ والصفاء
فإنك تلاحظ أن زهيراً لم يكتفِ بأن يشبه صاحبتَه بالطباء والمها والدر جملة بل رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه ، فجعل للطباء ما فويق العقد وجعل للمهارة عينها وللدر الملاحه والصفاء . وهذا هو معنى ما نقوله من أن زهيراً كان يحقق صوره ، ولم يكن يعتمد في هذا التحقيق على اللغة وحدها ، بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصور واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتمثيل . وكان لزهير مهارة خاصة في استخدام الألفاظ والعبارات المثيرة التي تجعل المنظر كأنه يتحرك تحت أعيننا ، وانظر إلى قوله في وصف صيد وحكايته للغلام الذي أنباه به (٤) :

إذا ما غلدونا نبتغي الصَّيْدَ مَرَّةً متى نره فإننا لا نخاتله (٥)
فبينما نُبغِي الصيد جاء غلامنا يدب ويخفي شخصه ويضائله (٦)
فقال : شياه راتعات بقفرة بمستأيد القرَّيان حو مسايله (٧)

(٥) غلدونا : بكرنا . نبتغي : نطلب .
نخاتله : نمكر به ونصيده دون أن نجاهره .
(٦) نبغي : نبتغي . يدب : يمشى هوناً .
يضائله : يصغره .
(٧) الشياه هنا : الأتن : المستأيد من الثبت : الذي طال وتم . القرَّيان : مجارى المياه .
الحو : النبات الضارب إلى السواد .

(١) ديوان زهير طبعة (دار الكتب) ص. ٦١ .
(٢) المها : بقر الوحش . شاكهت : شابت .
(٣) أدماء : طيبة بيضاء . شبهها بالطباء في طول المعق .
(٤) ديوان زهير ص ١٣٠ .

ثلاثُ كَأَقْوَاسِ السَّرَّاءِ وَمِسْحَلٌ^(١) قد اخضرَّ من لَسِّ الغَمِيرِ جَحَافِلُهُ^(٢)

فإنك تلاحظ أن زهيراً يستطيع أن يبت الحياة والحركة في تصويره بنفس صياغته وتعبيره ، وارجع إلى البيت الثاني فإنك تراه ينقل به المنظر نقلاً دقيقاً متأثر به تأثراً عميقاً ، أليس زهير يعرف سر مهنته ؟ إنه يعرف كيف يصور الحوادث الماضية ، فإذا هي تمر أمام أبصارنا وكأننا نشاهدها ، وهو لا يبتغي ذلك من تشبيهات متراكمة ، إنما يبتغيه في طبيعة التعبير نفسه فيعبر بالفعل المضارع حتى يجعلنا نتمثل حوادثه الماضية . وانظر إلى معاني الأفعال وحكايتها للصورة ، فغلامه يدبّ ديباً ، وهو يخفى شخصه كأنه يتوارى عن الأعين ، وانظر إلى الفعل الأخير « يضائله » فإنه يفيد معنى التدرج الذي يلزم صورة متحركة ، وانظر بعد ذلك إلى البيت الأخير وهذا اللون الأخضر الذي علق بغم الوحش لكثرة ما أكل من النبات فإنك تجد مادة أخرى من مواد التصوير عند زهير إذ تراه لا يكتفى « بالتفصيل » ولا باستعمال « العبارات التي تجعل الأشياء كأنها منظورة » بل هو يضيف « التدبيج » أي لون موصوفاته إلى تصويره حتى يأخذ الشكل ويستمر الوصف .

كان زهير يعنى بتصويره عناية شديدة وكان ما يزال يحتال على إحكامه تارة بتفصيله وتارة بتلوينه وأخرى باستخدام العبارات التي تعطيه قوة المنظور ، وكأنه كان يعرف في دقة الكلمة التي تلائم وصفه معرفة الصانع الماهر الذي اطلع على كثير من أسرار فنه والأدوات التي يستخدمها في صناعته . ويستطيع القارئ أن يعود إلى مطولته فيسيراها تصور مهارته في صنع صوره تصويراً دقيقاً ، وانظر إليه يستلها بقوله :

أَمِنْ أُمٍّ أَوْفَى دَمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةٍ الدَّرَاجَ فَالْمُتَشَلِّمِ^(٣)

(٢) أم أوفى : زوجة زهير الأولى وهي غير أم كعب وبجير . والدمنة : ما اسود من آثار الديار . والحومانة : الأرض الغليظة . والدراج والمتللم : موضعان .

(١) السراء : شجر تتخذ منه القسي . شبيهها بها في الضمور . المسحل : حمار الوحش . الغمير : نبت . لسه : أخذه بمقدم الفم . الجحافل . بمنزلة الشفاة للحمير والخيل والإبل .

ديار لها بالرقمتين كأنهما
بها العين والأرام يمشين خلفاً^(١)
وقفت بها من بعد عشرين حجة^(٢)
أثافي سفعاً في معرس مرّجل^(٣)
فلما عرفت الدار قلت لربّها^(٤)
مراجع وثم في نواشر مقصم^(٥)
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم^(٦)
فلأياً عرفت الدار بعد توهم^(٧)
ونوياً كجذم الحوض لم يتثلّم^(٨)
ألا انعم صباحاً أيها الربيع واسلم

وواضح في هذا المطلع الذي يصف فيه زهير الطلل أنه يعتمد في تصويره على التفاصيل وأن يعطى كل جزء حقه ، فهو باحث محقق ، وهو يطلب في شعره أن يكون أكثر بياناً ودقة وتفصيلاً لما يتحدث عنه ، ويحاول أن يصوره . فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر أمامنا بكل أجزائها وتفاصيلها ، ولذلك نراه يذكر في نموذجيه حين يتحدث عن الأطلال الأثافي والنوى حتى تتم الصورة بجميع دقائقها . على أن مقدرته في « التصوير » تظهر في جانب آخر هو استخدام الألفاظ والعبارات التي تجعل المنظر بارزاً فاعلاً . وانظر في البيت الثالث إلى هذه الوحش التي اتخذت دار صاحبه مقاماً ، فلذلك تراها تمشي أمامك خلفاً ، أي في جهات متضادة ، وقد نهضت أطلاؤها الصغار وانتشرت هنا وهناك ، فانظر كيف استعان على بث الحركة في المنظر باستخدامه لكلمة « خلفاً » ثم انظر إلى تلك الأفعال المضارعة التي وضعها اللغاة للدلالة على الأحوال المنظورة ، فإنه يأتي بها ليجعلنا نبصر حوادثه الماضية ، وكأنها تجري تحت أعيننا . وانظر إلى البيت الرابع وما وضع فيه من تحديد « الزمان » حتى يؤثر في أنفسنا ، ثم انظر إلى تلك التحية المأدبة في البيت الأخير ، فلذلك لا تشك في

(٣) الحجة : السنة . لأياً : بعد جهد .
(٤) الأثافي : ثلاثة حجارة يوضع عليها
القدر ، سفعاً : سوداً . المعرس هنا :
موضع المرجل ، وأصل التعريس النزول في
وقت السفر ، والمرجل : القدر . والنوى :
حاجز في شكل الهلال من تراب يرفع حول
البيت لئلا يدخله الماء . جذم الحوض : حفره
وأصله ، لم يتثلّم : لم يهدم .

(١) الرقمتان : موضعان متباعدان ، يقول
لها تحمل هذين الموضعين ، مراجع وثم :
خطوط وثم ، والنواشر : عصب الذراع وعروقه
الباطنة ، المعصم : موضع السوار .
(٢) العين : البقر ، والأرام : الظباء
البيضاء ، خلفاً : يختلف بعضها بعضاً ،
الأطلاء : جمع طلاء وهو ولد الظبية والبقرة ،
المجثم : المربض .

أن زهيراً كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، واستمر في المطولة ، فستره بصور
رجل أحبائه تصويراً رائعاً إذ يقول :

تبعصّر خليلي هل ترى من طعائن	تحمّلن بالعلياء من فوق جرثوم ^(١)
علون بأنماط عتاق وكلة	وراد حواشيها مشاكهة الدم ^(٢)
ووركن في السوبان يعلون مئنه	عليهن دل الناعم المتنم ^(٣)
وفيهن ملهي للصديق ومنظر	أنيق لعين الناظر المتوسم ^(٤)
بكرن بكورا واشتخرن بسخرة	فهن لوادى الرمس كاليد للرم ^(٥)
جعلن القنان عن يمين وخزنه	ومن بالقنان من محل ومحرم ^(٦)
ظهرن من السوبان ثم جزعنه	على كل قتي قشيب مقام ^(٧)
كان فئات العهن في كل منزل	نزلن به حب الفنا لم يحظم ^(٨)
فلما وردن الماء زرقاً جسامه	وضعن عيبي الحاضر المتخيم ^(٩)

وأنت ترى أن طرافة عرض الحوادث كأنها منظورة استقامت له مع
الفعل الماضي لأنه يعرف لغة حرفته معرفة جيدة ، فهو يستعمل المضارع في
تصويره ، وإن استعمل الماضي جاء به دالاً على الحركة فلا يقل جمالاً عن
أخيه . وانظر تر الطعائن ما تزال سائرة من مكان إلى مكان ، وهو يتبعها في
هذا السير بالأفعال التي تدل عليه ، ويتنقل معها من العلياء إلى السوبان ،

الحزن : الأرض الصلبة . الحبل : سحل
الماء ، المحرم : من بينهم وبينه ذمام ،
يريد العدو والصديق .
(٧) جزعته : قطعته . القتي : قتب طويل
تحت المودج : قشيب : جديد . مقام :
واسع .
(٨) العهن : الصوف . حب الفنا : عنب الثعلب
الأحمر .
(٩) الحمام : مجتمع الماء . وضعن المص :
كناية عن الإقامة .

(١) الطعائن : النساء المرتحلات في الهودج ،
العلياء : أرض مرتفعة في نجد . وجرثوم :
ماء لبني أسد أحلاف ذبيان .
(٢) الأنماط : ضرب من الثياب يفرشته على
الهودج تحته . والكلة : السر الرقيق ،
وراد : حمراء ، مشاكهة : مشابهة .
(٣) ورك : ثني رجله على الإبل ، والسويان :
واد في ديار بني تميم أحلاف عيس .
(٤) المتوسم : المتفرس في الوجه .
(٥) استخرن : خرجن سحراً .
(٦) القنان : جبل لبني أسد أحلاف ذبيان .

ومن السوبان إلى وادى الرس والقنّان . وهو لا ينسى في أثناء ذلك أن يعطى كل مكان صورته بالتفصيل ، فكم بالقنّان من محل ومحرم ، وها هو ذا الركب يسير عن يمينه ، وانظر إليهن فليهن السدول والأنماط الحمراء حمرة تشبه الدم ، ومن ينسى هذه الصورة ؟ لقد أعطاها زهير لون الدم وحرارته . وانظر إليهن في السوبان ، وقد ظهرن وعليهن دلال الناعم المتنعم ، بل انظر إليهن في وادى الرس ، وقد وصلن إليه وصول اليد للفم ، فلنك ترى منظرًا عجبًا ، إذ يجعلك تتخيل هذه القافلة وهى تسير في الصحراء سيرًا طبيعيًا فيه أناة وفيه حركة وانتقال من مكان إلى آخر انتقالًا طبيعيًا أشبه ما يكون بحركة اليد وهى تريد الوصول إلى الفم .

وإذا أنعمت النظر في تلك الأبيات السابقة من المطولة وجدت زهيرًا قد استطاع أن يعطينا « أمكنة الصورة » كما استطاع أن يعطينا « زمانها » : (بعد عشرين حجة ، بكرن بكوراً ، واستحرن بسحرة) ، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك ؟ لقد وعث « اللون » و « الزمان » و « المكان » . غير أن ذلك لا يحقق لزهير كل ما يريده ، فما تزال دقة التصوير تلزمه العناية بمواد أخرى . فنراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات ، فيقف عند فئات العهن المنشور من الهودج ، ويصوره كحَبِّ الفَسَا أوعنب الثعلب ، حتى يعطى للصورة « اللون » مرة أخرى ، فاللون الأحمر لا يكفى ، بل لا بد من ألوان أخرى ، ولا بد أن يتخلل ذلك ذكر التفاصيل التى يحسن أن تشتمل عليها الصور ، وما أجمل البيت الأخير ، وقد صور صواحبه ينتهين إلى المياه الزرقاء ، وبذلك يضيف لونا آخر إلى الصورة حتى تأخذ الشكل ، وأخيراً يذكر أنهم ألقين عصا الترحال في هذا المكان ، وهنا نراه يذكر الخيام وأنها نُصبت حتى يعطى المنظر الشكل الأخير .

وعلى هذا النمط ما يزال زهير يعنى بنماذجه عناية شديدة ، وهو يوزع هذه العناية على كل جانب فيها ، وحقاً ما لاحظته السابقون من أنه كان يُجهد نفسه في عمله حتى ليكث في عمل القصيدة حولاً كاملاً ، وما الحول إزاء العمل الفنى الجيد ؟ إن زهيراً لم يكن يطلب أفقاً وسطاً ، بل كان يريد أن يخلق في الأفق الأعلى ، ولذلك كان يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكن من مهارة ، وهى لا تقف

عند هذه الجوانب التي وصفناها ، بل تتعداها إلى جانب آخر مهم ، وهو جانب « الإغراب في التصوير » على نحو ما نراه يصور الحرب في معلقته هذا التصوير الرائع :

وما الحربُ إلا ما علمتم وذُقتمْ ` وما هو عنها بالحديث المُرْجَمِ (١)
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضُرُّ إِذَا ضُرِّيْتُمُوهَا فَتَضُرُّمِ (٢)
فَتَغْرُكُكُمْ عَرَكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحُ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتِجُ فُتُثْمِ (٣)
فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تَغْلُ لِأَهْلِهَا قَرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدَرَاهِمِ (٤)
فإن الصور تزدحم في تلك الأبيات ، وليس هذا ما يلفتنا ، إنما يلفتنا تلك الصور الغريبة التي صور فيها الحرب تطول حتى تنتج غلمان شوم ، بل هي تُغْلِلُ لم غلة ليست كغلة أهل العراق ففيها الموت والهلاك . وليس من شك في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يصل إلى تأليف هاتين الصورتين . وانظر إليه يخرج إلى تصوير آخر لعله أكثر تعقيداً إذ يقول في حروب القبائل التي لا تخمد فارها .

رَعَوْا مَارَعُوا مِنْ ظِمْمِهِمْ ثُمَّ أوردوا غِمَارًا تَسِيلُ بِالرَّمَاحِ وَبِالْدَمِ (٥)
فَقَضُّوا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كَلَالٍ مُسْتَوْبِلٍ مَتَوَحَّمِ (٦)
فقد عبر عن سلمهم وحربهم وما يبلون منها بتلك الصور من الإبل التي ترعى مراعى وبيلة ، فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا تلك المياه التي تسيل بالرماح وبالدم . وكل ذلك ليستهي السامعين بما يذكر من صور غير مألوقة ، وربما كان من أروع الأدلة على تكلف زهير ، وأنه كان لا يترك جانباً من

تَمَّ : تَلَد اثْنَيْنِ اثْنَيْنِ .
(٤) تَغْلِلُ : تَعْمَلُ الْغَلَّةَ . الْقَفِيزُ : مِكْيَالٌ .
(٥) الظَّم : مَا بَيْنَ الْوَرْدَيْنِ مِنْ زَمَنِ تَرَعَى فِيهِ الْإِبِلُ . غِمَارًا : مِيَاهًا كَثِيرَةً .
(٦) قَضُوا : أَنْفَلُوا . أَصْدَرُوا : رَجَعُوا .
مُسْتَوْبِلٌ : كَرِيهٌ غَيْرُ مَرِيٍّ .

(١) المَرْجَمُ : الْمَطْلُونُ .
(٢) تَضُرُّ : تَمُرُّ وَتَعُودُ عَلَى الْفَتْكِ بِالْفَرِيَسَةِ . تَضُرُّمُ : تَشْتَلُّ .
(٣) تَغْرُكُكُمْ : تَطْحَنُكُمْ . وَالثِّفَالُ فِي بَثْفَالِهَا جَمْعٌ مَعَ ، أَرَادَ أَنَّهَا طَاحَنَةٌ ، لِأَنَّ الثِّفَالَ جِلْدَةٌ تَوْضَعُ تَحْتَ الرَّحَى حِينَ تَطْحَنُ . تَلْقَحُ كِشَافًا : أَيْ عَلَى التَّوَالِي فِيهِ دَائِمًا تَلْقَحُ وَتَحْمِلُ .

جوانب حرفته دون أن يغرب فيه ما يلاحظه القارئ في نماذجه من أنه إذا تحدث في موضوع مطروق كوصف الإبل أو وصف الأطلال عمد إلى الألفاظ الغريبة، فإذا كان الموضوع غير مطروق من مثل الحكم أو المدح لم يعن باللفظ الغريب كأنه يكتفى بغرابة المعاني الجديدة نفسها . وليس من شك في أن هذه العناية باللفظ الغريب في الموضوعات المطروقة تمثله لنا باحثاً عن كل ما يمكن من طرائف يضيفها إلى فنه ، فإن عدم هذه الطرائف في المعاني والصور عمد إلى اللفظ نفسه فأغرب فيه محاولاً أن يستم بذلك ما يريد من إغراب وإطراف . وأخرى تلاحظ في مطولته ، لم نتحدث عنها حتى الآن ، وهي أنه قد استوى للقصيدة عنده من التنسيق ما لم يستو لها عند سابقيه ، فإننا نجد لها تبدأ بوصف الأطلال والديار ، ثم ينتقل زهير إلى غرضه من المديح لهرم بن سنان وصاحبه ، لحسن سعيهما في الصلح بين عبس وذبيان، ويتكلم في أثناء ذلك عن الحروب وسوء أثرها ثم يختتمها بالحكم . وبذلك تأخذ القصيدة القديمة شكلها النهائي عند زهير ، فيكون لها مقدمة وموضوع وخاتمة ، ولا نعود نشعر بخناق وممرات بين أبياتها ، إذ لا نراها توزع على موضوعات ومناظر كثيرة كما هو الشأن في مطولتي امرئ القيس وطرفة ، إنما نرى « التنسيق » الوثيق والربط المحكم . وإلحق أن زهيراً استطاع أن يحقق لصنعة الشعر في العصور القديمة كل ما يمكن من تحبير وتجويد ، فقد أصبح الشعر عنده حرفة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وماذا ينقصه كحرفة ؟ إن زهيراً يتكسب به ، وهو من أجل ذلك يوفر له كل ما يستطيع من أسباب المهارة البيانية والجلودة الفنية .

٧

نمو مذهب الصنعة في العصر الإسلامي

إذا تركنا زهيراً والعصر الجاهلي وانتقلنا إلى العصر الإسلامي وجدنا مظاهر الصنعة والتكلف التي قابلتنا في العصر الجاهلي تنمو مع نمو الحياة العربية . ومن حقيق أن الشعراء الذين نبتوا في الجاهلية وعاشوا في صدر الإسلام لم يختلفوا في

صناعة شعرهم عن آباؤهم الجاهليين إلاقليلاً ، فقد ظلوا ينظمون شعرهم على الصورة الجاهلية ، ولم يؤثر الإسلام فيهم تأثيراً واسعاً ، على نحو ما هو معروف عن الحطيطنة وأضرابه ، وحتى حسان بن ثابت لا نجد في نسيج شعره من أثر الإسلام خيوطاً كثيرة ، ولذلك لم يخطئ ابن سلام حين قرن في كتابه «طبقات فحول الشعراء» هؤلاء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية والإسلام إلى الجاهليين .

وإذا مضينا في عصر بني أمية وجدنا تطوراً واسعاً يحدث في الشعر العربي ، بتأثير الإسلام ومعانيه الروحية وبتأثير الفتوحات واختلاط العرب بأهل البلاد المفتوحة في خارج جزيرتهم وداخلها . وقد تحولوا يتحضرون ويمصرون الأمصار ، ويتخذون القصور ، ونهض لهم الموالى بحياتهم المادية في جميع شئونها لا في المدن الممصرة فحسب مثل البصرة والكوفة ، بل أيضاً في مدن الحجاز مثل مكة والمدينة ، وكان مما نهضوا لهم به نهضة واسعة فن الغناء ، إذ استحدثوا فيه نظرية جديدة هي التي نقرؤها في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصمهاني حين يعين الرقيم الموسيقى الخاص بالصوت أو الأغنية ، فيقول مثلاً : الغناء لمعبد ، ولحنه من الثقليل الأول بالوسطى أو رمل بالسبابة في مجرى البينصر أو ثاني ثقليل بالوسطى والخنصر ونحو ذلك .

وليس هذا كل ما جاء به الأجانب ، فقد دخلوا أو دخلت كثرتهم في الدين الحنيف بكل ما ورثوه من الثقافة الهيلينية التي كانت منبثقة في العراق والشام ومصر ، وهي مزيج من الثقافة اليونانية التي انتشرت في الشرق منذ فتوح الإسكندر وثقافة العصر الإسكندري ، ثم ثقافات شرقية مختلفة ، منها الدينية وغير الدينية . وكانت هناك مدارس تُعنى بهذه الثقافة الهيلينية ، كمدرسة جُسَدَيسْتَابور وكانت قريبة من البصرة ، ومثل مدارس حرّان والرها ونصيبين في شمالي العراق ، ومدرستى قِنْسَرين وأنطاكية في الشام ومدرسة الإسكندرية في مصر . وكانت توجد في بعض الأديرة مدارس صغيرة تعنى بتعليم الدين المسيحي وتعرض لبعض مبادئ المنطق والفلسفة . ووقف العرب على كثير مما كان في هذه المدارس ، وانتقل به إليهم كثير من الموالى . وكانت هناك قوة دافعة تدفع هؤلاء الذين

(٢)

كانواعلى الفطرة للتزود بتلك الثقافات، وتؤكد كثر في هذا الصدد أسباب شخصية كشغف خالد بن يزيد بن معاوية بالكيمياء وطلبه من المترجمين ترجمة بعض آثار فيها، ومثل ترجمة ماسرجويه لكتاب أهرن في الطب من السريانية إلى العربية. والحق أن المسألة كانت أوسع من ذلك، فقد كان العرب ناشرين للدين الإسلامي واتصلوا بنصارى ويهود ومجوس وتناقشوا معهم، وسمعوا في أثناء مناقشاتهم آراء متأثرة بالفلسفة وغيرها من الثقافات الدخيلة، فأدركوا حاجتهم إلى الإحاطة بتلك الثقافات وما داخلها من أفكار فلسفية، وكان من آثار ذلك أن ظهرت عندهم مذاهب المترجمة والخبرية والتقديرية وأخذوا يتعرفون على طريقة استغلال الأجانب للأرض وكيف يعمرن المباني وكيف يشقون الترع والقنوات وكيف يمدون الطرق والمسالك وكيف يضبطون الدواوين مما دفعهم إلى الوقوف على طائفة من العلوم النفعية، بجانب الفلسفة والعلوم الخالصة.

ونحن إذا أخذنا نحلل ثقافة العرب في هذا العصر الأموي وجدناها تستمد من ثلاثة جداول مهمة: جدول جاهلي يتمثل في الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين، و جدول إسلامي يمثله الإسلام وتعاليمه الروحية، و جدول أجنبي يتمثل في معرفة الشئون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية. وهذا كله معناه أن العرب أصبحوا في عصر جديد، يختلف عن العصر الجاهلي في كل شيء، في الدين السماوي القويم وفي الحضارة والثقافة، فكان طبيعياً أن تتطور فنون شعرهم^(١)، فظهر الشعر السياسي الذي يصور نظريات فرقهم في الخلافة، وهي فرق الخوارج والشيعة والزييريين والأمويين، وظهرت النقائص تحت تأثير الحياة العقلية الجديدة وحاجة الجماعة العربية في البصرة والكوفة إلى فن شعري تقطع به فراغها في المدينتين، ويحقق لها ما تريد من اللهو والتسلية. وهذان النوعان اللذان يعدان تطوراً واضحاً لفنى المديح والهجاء رافقهما تأثير عميق بمشالية الإسلام الخلقية والروحية، فكان الشعراء يمدحون الخلفاء

(١) انظر في هذا التطور كتابنا «التطور والتجديد في الشعر الأموي» طبع دار المعارف.

والولاد بالتقوى وإقامة حدود الشريعة ونشر العدل في الرعية . كما كانوا يهجون بالبدع في الدين والخروج على سُنَنه وتعاليمه . وفرق بعيد بين الحماسة الجاهلية والحماسة الإسلامية فتلك كانت تقوم على شريعة الأخذ بالثأر وهذه كانت تقوم على الجهاد في سبيل الله وإيثار ما عنده على متاع الدنيا الزائل . وتطور الغزل تطوراً واسعاً ، وأصبح له شعراؤه الذين يمحسون فيه حياتهم ، يتحدثون عن قصة الحب وحياته وموته وآلامه ، وبذلك اختلف في جوهره عن النسب الذي كان يوضع في مقدمات القصائد الجاهلية ، وقد تأثر بنظرية الغناء التي وضعها المولى في مكة والمدينة . كما تأثرت جوانب منه بما ملأ به الإسلام نفوس العرب في بوادي نجد والحجاز من نُبُل وتسام وطُهر ، فظهر الغزل العذري العفيف عند جميل وأضرابه . كما ظهر الغزل المادى في المدينة ومكة عند عمر بن أبي ربيعة وأمثاله . وحتى وصف الصحراء تحول به ذو الرمة إلى لوحات بديعة . وتعد الرُّجَّاز فن الرجز ، حتى أصبح لا يقل عن فن القصيدة أهمية ، فالأرجوزة لم تعد أبياتاً معدودة تُنشد في الحروب أو في الحُداء أو في أثناء أداء عمل من الأعمال ، بل أصبحت تتناول كل ما تتناوله القصيدة من موضوعات وطالت طولاً مسرفاً . وفي الوقت نفسه ظهرت طلائع الخمرية عند بعض المجَّان في الكوفة وعند الوليد ابن يزيد .

غير أن هذه الضروب من التطور بالشعر وما داخلها من صور تجديد لم تنحرف بصناعته إلى مذهب جديد في صنع نماذجه . فقد ظل المذهب القديم « مذهب الصنعة » الذي رأيناه في العصر الجاهلي ، ولكنه نما نمواً واسعاً . فقد أقبل صنَّاع الشعر يبالغون في الاهتمام بمحرفتهم ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحجير ، وعبروا عن ذلك تعبيرات مختلفة ، يقول ذو الرمة (١) :

وشعري قد أرقْتُ له طريفٍ أجَنَّبُهُ المُسَانِدَ والحالَا

اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحركة والحروف ، وهو من عيوب القافية .

(١) الموشح للمرزباني (طبع المطبعة السلفية) ص ١٣ . والمساند : من السناد ، وهو

ويقول عدى بن الرقاع ^(١) :

وقصيدة قد بت أجمع بينها
نظر المثقف في كعوب قناته
حتى أقنوم ميسلها وسناده
حتى يقيم ثقافه منادها ^(٢)

ويقول سويد بن كراع العكلى ^(٣) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما
أكالئها حتى أعرس بعلمها
أصادى بها سرباً من الوحش نزعاً ^(٤)
يكون سحيراً أو بعيند فأنجعها ^(٥)
إذا خفت أن تروى على رددتها
وجشمتني خوف ابن عفتان ردها
وراء التراقي خشية أن تطلعاً
فشققتها حولاً جريداً ومربعاً ^(٦)
وقد كان في نفسي عليها زيادة
فلم أر إلا أن أطيع وأسمعاً

وهذه الأبيات كلها تنطق بما كان يضعه الشاعر الإسلامى في نماذجه من جهد وتعب ومشقة فهو يجنبها المساند والمحال ، وهو يثقها حولاً كاملاً حتى يقوم ميلها وانحرافها ، وهو يحس إزاء استنباط أفكارها ما يحسه الصائد تلقاء سرب من الوحش ، وهو ما يزال يحكم فيها حتى يخرجها ، وفي نفسه — كما يقول سويد — عليها زيادة . وليس من شك في أن هذا كله دليل على أن « مذهب الصنعة » أخذ ينمو في العصر الإسلامى ، ولعل كثيراً تلميذ مدرسة زهير خير من يفسر لنا هذا النمو ، فقد كان يعجب كزهير بالصور البيانية ، وكان يطلب فيها أن يقع على الغرائب والطرائف حتى يستولى على أذهان الناس وعقولهم ، على نحو ما نرى في هذا البيت ^(٧) :

غمر الرداء إذا تبسم صاحكا
غلبت لصحكته رقاب المسال

- (١) الموشح ص ١٣ والبيان والتبيين ٣/ ٢٤٤ .
(٢) المثقف : المقوم ، من الثقاف ، وهو آلة تسوى بها الرياح . منادها : موجها .
(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٧ والبيان والتبيين ١٢/٢ .
(٤) أصادى : أخاقل . نزعاً : تطلب مراعيها .
(٥) أكالئها : أردد نظرى فيها . أعرس :
من التمريس وهو النزول آخر الليل .
(٦) جريداً : تاماً . المربع : الموضوع ينزلون به في الربيع ، وهو يقصد الوقت .
(٧) الصناعتين (طبعة عيسى البابى الحلبي) ص ٣٥٤ . غمر الرداء : كثير المعروف وغلق الزهن : استحقه المتهن ، وذلك إذا لم يفك في الوقت المشروط . والمعنى واضح .

٣٧

فإذا يريد كثيرٌ بغمسِ الرداء؟ وماذا يريد بغسلِ رقاب المال؟ يريد أن يقول إن صاحبه كريم فعطاؤه يصونه كما يصون الثوب صاحبه ، وهو يصنع ذلك فرحاً به مبتسماً ، فتغلق رقاب المال في أيدي أصحاب الحاجة كما يغلق الرهن في يد المرتهن . وما من شك في أن هذا كله تكلف في التعبير والتصوير يجعلنا نذكر صور الحرب القديمة عند زهير أستاذ المدرسة .

وكثيرٌ يصور لنا نمو مذهب الصنعة عنده من جانب آخر هو جانب الموسيقى فقد كان يصعب على نفسه ، إذ نراه يضيّق الممرّات التي يسلكها إلى شعره كما صنع في قصيدته :

خَلِيلِي هَذَا رَسْمُ عَزَّةَ فَاغْفِلَا قَلْدُوصَيْكُمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ^(١)

فقد التزم اللام المشددة في القصيدة كلها ، وبذلك كان من أوائل من وضعوا أسس الطريقة التي طبقها أبو العلاء في لزومياته .

وإن الإنسان ليشعر في العصر الإسلامي كأن الشعراء جميعاً يصعبون على أنفسهم ، ولعل من أهم الأسباب التي حفزتهم إلى ذلك ما قام بينهم من خصومات فنية استعرت نيرانها ، وبخاصة في العراق حيث نشاهد معارك عنيفة بين الشعراء ؛ لأن كلاً منهم يريد أن يشهد له أقرانه بالتفوق والسبق على نحو ما هو معروف في معارك النقائض التي أشرنا إليها ، وهي نماذج تحمل غرضين : غرض التفوق الاجتماعي في الفخر والهجاء ، وغرض التفوق الفني ، ولذلك كان الشاعر يتقيد في رده على نموذج خصمه بما اقترحه من وزن وقافية حتى يثبت تفوقه عليه .

٨

الشعر التقليدي والغنائي

هذه العناية البالغة بصناعة الشعر الإسلامي لا تقف عند « الشعر التقليدي » الذي فتحه شعراء العصر الجاهلي من أمثال زهير والناطقة والحطيئة ، وتعهده شعراء العصر الإسلامي من أمثال جرير والفرزدق والأخطل ، ونقصد شعر

(١) القلوص من الإبل : الشابة .

المديح ، وما نهج نهج نماذج من الهجاء والثناء والعتاب ، بل لأنها تمتد إلى ضرب الشعر الأخرى. ونحن نريد أن نصطلح على تقسيم الشعر العربي إلى قسمين عامين : قسم كان يتخذ تقاليد خاصة في صناعته ، وكانت له أهمية واسعة في العصور الوسطى ، وهو هذا القسم الذي كان يتخذ حرفة للتكسب به والذي كان يجمع له الشعراء من أسباب الإبداع الفنية ما جعل الشعر العربي يتطور إلى مذاهبه الخاصة وهو نماذج المديح وما يتصل بها ، ولعل خير اسم يمكن أن نعطيه له هو اسم « الشعر التقليدي » فقد كان يرتبط بتقاليد ورسوم كثيرة .

وكان يقابل هذا النوع نوع آخر من الشعر استمر يغنى من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ، ولعل خير اسم يمكن أن نطلقه عليه هو اسم « الشعر الغنائي » وهنا قد يحدث هذا الاصطلاح اضطراباً ، فقد نقل بعض نقادنا المحدثين تقسيم الغربيين شعرهم إلى قصصي وتمثيلي وغنائي ووضع الشعر العربي جملة في حيز القسم الأخير ، ونحن لا ننكر هذا الصنيع من حيث هو ، فالشعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية ، وهو — في أكثره — يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله ، وهو أيضاً يمثل حياة الفرد تمثيلاً قوياً ، ولهذا كله لا بأس من أن نجعله في حيز الشعر الغنائي الغربي .

غير أننا نلاحظ أن هذا الشعر العربي الغنائي في نشأته وخصائصه أخذت تستقل منه فنون منذ أواخر العصر الجاهلي وتتطور تطوراً منفصلاً . لم تعد تقوم على أسس غنائية كما كان الحال في أول نشأتها ، فلم تعد تظهر فيها شخصية الفرد ظهوراً بيناً ، ولم تعد تصور عواطفه وخواطره تصويراً واضحاً ، وهي كذلك لم تعد متصلة بالغناء ، ولذلك كان يحسن بنا أن نميزها عن الشعر الغنائي العام ، وأن نصطلح على تسميتها بالشعر التقليدي بينما نبقى اصطلاح « الشعر الغنائي » دالاً على تلك المقطوعات القصيرة التي كانت تصاحب الغناء منذ العصر الإسلامي بل العصر الجاهلي إلى العصر الحديث . وكانت هذه المقطوعات تشيع في الحجاز في أثناء العصر الإسلامي ، وكانت تتخصص فيها طائفة من الشعراء على رأسها عمر بن أبي ربيعة والأحوص وأمثالهما ممن كانوا يقدمون تلك المقطوعات

للمغنين والمغنيات أمثال مَعْبُد ومالك وابن سُرَيْج وابن مُحَرِّز وجميلة وسَلَامَة .
وهي مقطوعات كانت تنظم في موضوع واحد لا تسبقه مقدمات ولا تلحقه خاتمات
على نمط ما رأينا في مطولة زهير ، وهي كذلك لا تكلف أصحابها كل هذا العناء الذي
كان يعانيه زهير في حَوَلِه حين كان يصنع إحدى حولياته ، إنما هي قطع غنائية
يغنى فيها الشعراء حُبَّهم وآمالهم وخواطرهم وعواطفهم الوجدانية ، وقلما تجاوزت
هذه القطع عشرة أبيات . وأعدَّ الغناء الذي صحبها لتحول واسع في أوزان الشعر
العربي وموسيقاه في أثناء العصرين الإسلامي والعباسي ، وسنعرض لذلك في
الفصل التالي .

على أن هناك وزناً من الأوزان التي كانت مخصصة للغناء في العصر الجاهلي
قد تحوّل في هذا العصر الإسلامي إلى الفروع الجديدة من الشعر التقليدي
ونقص وزن الرَجَز الذي كان يقرن في العصر الجاهلي بالسَّقِي من الآبار والسير
وراء الإبل ، كما كان يقرن بالحروب ، وكان يتكوّن من مقطوعات قصيرة ؛
فلما جاء العصر الإسلامي تحوّل عن مجرى الشعر العربي الغنائي العام إلى تلك
الفروع التقليدية وأخذ أصحابه يستخدمونه في المديح والأغراض الأخرى للشعر
التقليدي ، فامتدت أبياته وامتدت على نمط ما نعرف في قصائد جرير والأخطل ،
وقد حاولوا أن يوفرّوا له كل ما يمكن من وسائل التجويد الفني ، وأهم شعرائه في
هذا العصر العَجَّاج وابنه رُؤْبَة ثم حفيده عُقْبَة . ونحن نشعر هنا بأننا إزاء بيت
كبيت زهير يأخذ فيه الشاعر عن أبيه صناعته ، ثم يلقيها ابنه من بعده ، وليس
من شك في أن هذا البيت قد حقّق لنفسه كثيراً من الخصائص الفنية .

ومهما يكن فإن « مذهب الصنعة » استمر في العصر الإسلامي ولكنه أخذ
يتطور ، وقد اتخذ الصنّاع أمثلتهم في زهير ومدرسته ، وخاصة صنّاع الشعر التقليدي
وأضافوا تجديداً في بعض الفنون كما أضافوا بعض التعقيد إلى حرفتهم على نمط
ما رأينا عند كثيرٍ بحيث نستطيع أن نعلم في هذا العصر كما علمنا في العصر
الجاهلي فنزعم أن الشعراء جميعاً كانوا يتكلمون في صنع نماذجهم ، إذ كانت
تسير كثرتهم في الطريق الذي مهّده زهير وعَبَّده . ونحن نلتقي في هذا العصر

بكثير من تلاميذه فهم لا يقفون عند كثيرٍ وأضرابه ممن تذكرهم الكتب القديمة كالأغاني وغيره ، بل هم أوسع من ذلك دائرة ؛ فإن مدرسة زهير لم تكن محدودة بحدود معينة ولم يكن لها جدران ونوافذ خاصة ، بل كانت واسعة تشغل الجزيرة العربية كلها ، وبذلك شَرِّفَتْ وَغَرَّبَتْ في سرعة شديدة ، ولم تحدها آفاق وأمكنة معينة ، ونهض بها كثير من الشعراء كلٌّ يحقق داخل إطاره الفني الخاص ما يمكنه من جوانب مهارة ، ووجوه طرافة . وسرى صناعة الشعر العربي تتطور تطوراً شديداً في العصر العباسي وتحقق لنفسها من الرقي ما لم يكن يحلم به الشاعر الجاهلي أو الإسلامي ، ولكن ذلك لا يجعلنا ننسى الحقيقة القائمة ، وهي أن الشعر القديم نسيجٌ محكم لصناعة مجهدة .

الفصل الثانى

الموسيقى والصناعة

تغنّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار
(حسان بن ثابت)

١

الشعر العربى نشأ نشأة غنائية

رأينا أن صناعة الشعر توقّر لها فى العصور القديمة من الخصائص والصفات والقيود والمصطلحات ما جعلنا نزع أن الشعراء كانوا يتكلفون جميعاً فى نماذجهم ، فهم يصنّون فى عملهم وحرفهم عن جهد فى اصطلاحنا على تسميته باسم « الصناعة » وقد رأينا آثار هذا الجهد فى تصويرهم ، وكان يرافقه جهد آخر فى موسيقى شعرهم وما يوفرّون لها من قيم صوتية كثيرة ، وبخاصة فى « الشعر الغنائى » فقد كان للغناء الذى صاحبه تأثير واسع فى تغيير أوزان الشعر العربى وأوضاعها القديمة .

وأكبر الظن أننا لا نأتى بمجديد حين نزع أن شعرنا العربى نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهو مبروس كان يغنى شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين ، فقد كانت توجد فى العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهى المعروفة باسم تروبادور (Troubadours) وكان عندنا فى مصر إلى عهد قريب جماعات (الأدبائية) وهى جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً فى الريف ، وهو يلقى أشعار أبى زيد الهلالي وعنترة وغيرهما ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم (الربابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترن بالشعر العربي ونشأته الأولى في العصر الجاهلي ، فإن من يبحث في تاريخه يجده مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليوناني من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصي عند اليونان القدماء كان يُصْحَبُ إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقّد هذا الجانب الموسيقي عندهم مع ظهور الشعر الغنائي ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعقدت الموسيقى ضروباً من التعقيد .

وهذا نفسه نجد ظواهره في الشعر الجاهلي القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصّد القصائد ، كان يغني شعره ، وما غَنَّى فيه ورواه الرواة قصيدته (١) :

طَفْلَةٌ ما ابنةُ الحَلَلِ بيضا ءُ لعوبٌ لذيدةٌ في العنقا

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته ، إذ يقول (٢) :

يَرَعْنِ إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعْنَهُ كَمَا تَرَعَوِي عَيْطٌ إِلَى صَوْتِ أَعْيَسَا

ويقول أبو النجم في وصف قينة (٣) :

تَغَنَّى فَإِنَ الْيَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصَّبَا ببعض الذي غَنَّى امرؤ القيس أو عمرو

ولعله يريد عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس . وروى صاحب الأغاني أن السُّلَيْكَ بن السُّلَيْكَةِ غنى بقوله (٤) :

يا صاحبيَّ أَلَا لَا حَيَّ بِالوَادِي سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذواد

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغني ملوك الغساسنة أشعاره (٥) ويقول مُزَرَّد

(١) أغاني (دار الكتب) ٥١/٥ . والطفلة : الرخصة الناعمة . وما زائدة .

(٢) الديوان ص ١٠٦ . يرمن : يلن .

البيط : الإبل ، الأعيس : البعير الأبيض في حمرة .

(٣) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

(٤) أغاني (سأسي) ١٨/١٣٤ . وآم :

إماء . أذواد : جمع ذود وهو من ثلاثة إبل إلى عشرة .

(٥) H.G. Farmer, History of Arabic Music, p. 18.

ابن خرار يتوعد خصومه^(١) :

فقد علموا في سالف الدهر أنني معن* إذا جدّ الجراء* ونابل*
زعيم* لمن قاذفته بأوابد* يغنى بها السارى وتحدّى الرواحل

ويقول عنتره كما في بعض الروايات : (هل غادر الشعراء من مترنم) ،
فالشعراء ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا - في رأى عنتره - موضعاً
لترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحُداء الذى يذكره
مزد ، والذى كان غناء شعبياً عاماً يشدو به العرب في أسفارهم .

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء في العصر الجاهلى ، ولعلهم من أجل
ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد ، بل لنا لزامهم يعبرون عنه بالتغنى .
وقد بقيت من هذا بقية في نصوص العصر الإسلامى ، يقول ذو الرمة^(٢) :

أحب* المكان القفر* من أجل أنني به أتغنى باسمها غير* معجم*
وقال عمر بن الخطاب للناطقة الجعدى* : « أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه
من غنائك ، يريد من شعرك^(٣) » ، وفي أخبار جرير أن بعض بنى كليب قالوا
له : هذا غسان السليطى يتغنى بنا أى يهجوننا فقال جرير^(٤) :

غضبتهم علينا*م تغنىت*م بنا أن اخضر* من بطن التلاع* غميرها

وليس من شك في أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين
عند العرب في العصور القديمة . وهم يقصون عن ثعلب أن العرب كانت تعلم
أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على
وزن (قفا تبتك من ذكرى حبيب ومنزل)^(٥) . فأساس الشعر عندهم كان تعلم
الغناء وألحانه ، وكما أن الموسيقى يبدأ ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ

(٢) العمدة لابن رشيق ٢/٢٤١ .
(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٩١/٤ .
(٤) لسان العرب مادة غنى . والتلاع :
المرتفعات من الأرض . الغمير : نبات .
(٥) إصجاز القرآن للباقلاوى ص ٥٣ .

(١) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .
ومعن : معترض في الخصومة . الجراء : الجرى .
نابل : حاذق في أموره . زعيم : كفيل .
الأوابد : الغرائب من الكلام ، وأراد
ما يهجم به .

بالحان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت (١) :

تغنّ بالشعر إما كنتَ قائلهٗ إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلي حتى نجد شاعراً مشهوراً يكثر من غناء شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف ، وقد سُمّيَ بصنّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناؤه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنّج (٢) . وأكثر الشاعر الجاهلي من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره . يقول علقمة بن عبدة الفحل في ميميته :

قد أشهد الشرب فيهم ميزهراً رنم والقوم تصرّعهم صهباء خرطوم (٣)

ويقول الأعشى في معلقته :

ومستجيب تخال الصنّج يسْمِعهٗ إذا ترجّع فيه الثقيسة الفضل (٤)

ويقول طرفة في معلقته :

نداماي بيض كالنجوم وقيسةٗ رحيب قطاب الجيب منها ، رفيقةٗ إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا إذا رجعت في صوتها خلت صوتها تروح علينا بين برّد ومجسّد (٥)
يجسّ الندامى ، بضمة المتجرّد (٦)
على رسلها مطروفة لم تشدّد (٧)
تجاوب أظار على ربّع ردى (٨)

ونجد في ديوان الحماسة شاعراً جاهلياً يسمى سُلَيْمِيَّ بن ربيعة يذكر أن

وهو دوائر رفاق من نحاس يصفق بإحداها على الأخرى . ترجع : تردد النعم . الفضل : التي تلبس ثوباً واحداً رقيقاً .

(٥) المجسّد : ثوب مصبوغ بالزعفران .
(٦) قطاب الجيب : مخرج الرأس من الثوب .
بضمة : فاعلة . المتجرّد : العاري من جسدها .
(٧) مطروفة : كأن عينها طرفت . تشدّد : ترفع صوتها .

(٨) أظار : نوق لها أولاد . الربّع : ولد الناقة . ردى : هالك .

(١) العمدة لابن رشيقي ٢٤١/٢ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ١٠٩/٩ وإنظر ترجمته في الشعر والشعراء وكذلك :

Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 133.

(٣) الشرب : الجعاعة يشربون الخمر .
المزهر : يشبه العود ، رم : حسن الصوت .
الصهباء : الخمر . الخرطوم : أول ما يخرج ويصب من دن الخمر .

(٤) مستجيب : عود يستجيب إلى الصنّج ،

الحياة ليست إلا الشرب والعزف وما يتبعهما من نساء بيض يتبخرن في الثياب
الأنيقة المزركشة ، يقول :

إن شِوَاءً وَتَشْوَةً وَخَبَبَ الْبَازِلِ الْأُمُونِ^(١)
يُجَشِّمُهَا الْمَرْءُ فِي الْهَوَى مَسَافَةَ الْغَائِطِ الْبُطِينِ^(٢)
وَالْبَيْضَ يَرْفُلُنْ كَالدُّمَى فِي الرِّيْطِ وَالْمُدَّهَبِ الْمَصُونِ^(٣)
وَالْكُثْرَ وَالْخَفْضَ آمِنًا وَشِرْعَ الْمِزْهَرِ الْحَنُونِ^(٤)
من لذة العيش ، والفنى للدهر ، والدهر ذو فنون^(٥)

٢

تعقد الغناء الجاهلي

كان الشعر الجاهلي يرتبط بالغناء ، وكان الشاعر يغني أشعاره ، ويظهر
أن الغناء القديم لم يقف عند هذه الظاهرة البسيطة ، فقد أخذ يتعقد وأخذت
تظهر فيه الجوقات ، ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبري
والأغاني من أن هنداً بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كنَّ يضربن على
الدفوف في غزوة أحد ، وكانت هند تغني في أثناء هذا العزف بمقطوعات، منها
قوها^(٦) :

إن تُقْبِلُوا نُعَانِقُ وَنَفْرِشَ السَّمَارِقِ
أَوْ تَدْبِرُوا نَفَارِقُ فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقِ

الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب .
(٤) الكثر : كثرة المال . الخفض :
سعة العيش . شرح الزهر : أوتاره وأحدها شربة .
(٥) انظر التبريزي على الحماسة (طبع
ببلاط) ٨٣/٣ .
(٦) أغاني (سأسي) ١٤ / ١٦ وانظر الطبري
(طبع أوروبا) الجزء الثالث من المجلد الأول
ص ١٤٠٠ .

(١) النشوة : السكر . الخبب : ضرب من
السير . البازل : الناقة كاملة القوة .
الأمون : المؤثقة الخلق .
(٢) يجشمها المرء : يكلفها قطع المسافة
الطويلة . في الهوى : فيها بهواه . الغائط :
المطمئن من الأرض . البطين : الواسع .
(٣) البيض : النساء . يرفلن : يتبخرن .
الريط : الملاعة الواسعة . المذهب المصون :

الجوقات

وليس من شك في أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تُغنى شعرها وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف . وكما كان يحدث ذلك في حربهم كان يحدث في سالمهم : في أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة . رَوَى الطبري أن النبي صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم ، فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عُرِسَ^(١) ، وذكر ابن رشيقي أن القبيلة من العرب كانت إذا نُبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها وصُنعت الأطعمة واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر^(٢) .

القيان

ودخل هذه الجوقات العربية عنصرٌ أجنبي في أواخر العصر الجاهلي ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللاتي شاع ذكرهن في الشعر القديم ، ونحن نجدهن في كل مكان ، نجدهن في الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عَفْزَر^(٣) ، وكذلك خُاسِمَةُ وهُرَيْرَةُ وهما قيتان لبشر بن عمرو ، ابن مَرْثَد - وكانتا تغنيان النَّصَبَ - قدم بهما إلى الإمامة لما طلبه النعمان^(٤) ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بشر بقوله^(٥) :

وتبيت داجنةً تجاوب مثلها خَوْدًا منعمة ، وتضربُ مُعْتَبَا

وهريرة هي صاحبة الأعشى التي ذكرها في مطولته^(٦) . وعُرفت هذه القيان في بلاط الغساسنة^(٧) ، كما عرفن في المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغاني أن أهلها أمروا لإحدى القيان أن تغني النابغة بشعر له فيه إقواء^(٨) ، وأما مكة فقد كان بها قيتان لعبد الله بن جُدعان جليهما من بلاد

(١) الطبري الجزء الثالث من المجلد الأول ص ٥٥٤ .
(٢) أغاني (دار الكتب) ١١٣/٩ .
(٣) المدة ٣٧/١ .
(٤) أغاني (طبع دار الكتب) ٩٦/١١ .
(٥) أغاني (طبع دار الكتب) ١١٣/٩ .
(٦) أغاني (دار الكتب) ١٤/١٦ .
(٧) أغاني (طبع دار الكتب) ١٠/١١ .
(٨) أغاني (طبع دار الكتب) ١١٣/٩ .

الفرس ، وكانتا تغنيان الناس ^(١) . وفي الأغاني أنه لما نصبح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا في غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بديراً فنقيم عليه ثلاثاً وننحر السجزر ونطعم الطعم ونسقي الخمر وتعرّف علينا القيان^٢ وتسمع بنا العرب ^(٢) . وفي السيرة النبوية أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خطل كان مسلماً ثم ارتد وفر إلى مكة وكانت له قيتان تغنيانه بهجاء النبي ، تسمى إحداهما فرثى ، وقد أمر النبي بقتلهما ، ففرت إحداهما وقُتلت الأخرى ^(٣) . وفي أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه « كان سير مع جماعة من شذاذ العرب ، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا معه ، وشرب الخمر ، وسقاهم ، وغنّته قيانته » ^(٤) .

الرقص

ليس من شك في أن هذه الموجة الواسعة من الجوقات والقينات هي التي مهدت لأن يتعقد الغناء على هذه الصورة التي يصفها إسحق الموصلي إذ يقول : « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والمزج ، فأما النصب فغناء الركبّان والفتيان وهو الذي يستعمل في المراثي ، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض ؛ وأما السناد فالثقل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ؛ وأما المزج فالخفيف الذي يُرقص عليه ويُسمّى بالدف والمزمار فيضطرب ويستخف الحليم . . . هذا كان غناء العرب قديماً حتى جاء الله بالإسلام وفُتحت العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء الحزناً المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعاذف والمزامير » ^(٥) . ونرى من هذا النص أن الغناء تعقد عند العرب في العصر الجاهلي ، لا برقيه إلى هذه الفنون التي ذكرها إسحق فقط ، بل أيضاً لما كان يقترن به من هذا الرقص الذي كان يصحب

(١) أغاني دار الكتب ٣٢٧/٨ .

(٢) أغاني دار الكتب ١٨٣/٤ .

(٣) السيرة النبوية لابن هشام (طبعة الحلبي)

٥٢/٤ .

(٤) أغاني دار الكتب ٨٧/٩ .

(٥) العمدة لابن رشيقي ٢٤١/٢ .

الهزج ويُمشّسى عليه بالدف والمزمار ، ألسنا نرى هنا الجوقة تامة ؟ قد يُظنّ أن الرقص يحتاج إلى حضارة ومدنية ، ولكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة في الناس جميعاً ، وقد وُجد عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتاج في نشأته إلى حضارة ومدنية ، إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق بالأيدى وضرب بالأرجل .

ومن يرجع إلى مدلول الكلمات التي عبر العرب بها عن الغناء يجد بعضها يدل على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهزج الذي يذكره إسحق الموصلي يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة^(١) . ومثله الرَّمَل وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته ، كما كانوا يطلقونه على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والتقصان^(٢) . وفي ذلك ما يدل على اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهلي

وُجِدَ الشعر العربي القديم في ظروف مقارنة للظروف التي وجد فيها الشعر الغنائي عند اليونان ، فقد كان الشاعر يغنّي شعره ، وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، كما قد يُصْحَبُ غناؤه بجوقة ترقص وتعزف في أثنائه . ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائي اليوناني المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربي إنما نزعم أنه وجد في صور مقارنة لها ، كما تشهد تلك النصوص الكثيرة السابقة ، فهو شعر غنائي وجد في ظروف غنائية ، ولكن ينبغي أن لا ننسى ما قررناه في الفصل السابق من أن هذا الشعر الغنائي استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلي سمينها بالشعر التقليدي .

على كل حال نبغ الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه

(٢) لسان العرب : مادة رمل .

(١) لسان العرب : مادة هزج .

مظاهر الغناء والموسيقى واضحة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العزف القديم وإنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك شارات أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم منها هذا التصريح الذي نجده في مطالع القصائد ، كقول امرئ القيس في مفتتح مطولته :

قفا نَبْكَ من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ
بِسِقْطِ اللَّوَى بين الدَّخُولِ فحَوْملٍ (١)

وعاد إلى التصريح مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التَّدَلٍّ
وإن كنتِ قد أزمعتِ صرعى فأجملِي (٢)

ثم صرَّع ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجَلِ
بصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأَمَثَلِ

وكأنى بهذا التصريح كان يأتي به الشاعر حين ينتهي من غناء قطعة من قصيدته أو لإنشادها ، وينتقل إلى أخرى ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يفرعون إليه حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع في النموذج الفني . وقرأ هذه القطعة من معلقة لبليد :

عَفَتَ الدِّيارُ محلُّها فقامُها	بمَنى تأبَّدَ غَوَطا فِرْجامُها (٣)
فدافعَ الرِّيانَ عُرَى رَسْمِها	خَلَقَ كما ضمنَ الوُحى سِلامُها (٤)
وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها	زُبُرٌ تُجِدُّ مُتَوَنِّها أَقلامُها (٥)
دِمنٌ تجرَّمُ بعدَ عهدِ أنيسِها	حِجَجٌ خلونَ حلالها وحرامُها (٦)

الديار ، خلقتا : بلى وغفاء . الوحى : الكتابة ، والسلام : حجارة بيض رقيقة .
(٥) وجلا السيول عن الطلول : يريد أنها كشفت التراب عن الأطلال ، والزُّبُر : الكتب ، تجد : تجدد .
(٦) الدمن : آثار الديار ، تجرم : مضى ، حجاج : سنون ، خلون : مضين ، وحلالها وحرامها ، يريد أشهرها الحرم وغير الحرم .

(١) السقط : متقطع الرمل . اللوى : حيث يلتوى ويدق . الدخول وحويل : موضعان .
(٢) الصرم : القطيعة .
(٣) عفت : انحلت ودرست ، المحل : حيث يحل القوم من الديار ، المقام : المجلس حيث يجتمع أبناء الحمى . وفى والفول والرجام : مواضع بحمى ضرية ، وتأبَّد : توحش وأقفر .
(٤) مدافع الريان : المدافع : مجارى المياه ، الريان : واد بالحمى المذكور . الرسم : آثار

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وصاحبها وَدَقُّ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا^(١)
 من كل سارية وغاد مُدَجِّنٌ وعشيَّةٌ متجاوبٌ إِرْزَامُهَا^(٢)
 فَعَلَا فِرْعَ الْإِيهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا^(٣)

ونلاحظ أنه شاكل في أحوال كثيرة بين الكلمتين الأخيرتين في البيت كأنه يجعل له قافيتين « قافية داخلية » و « قافية خارجية » . ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يُخرجُه هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتياً دقيقاً . وكثر هذا « التقطيع الصوتي » في الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه في معلقته :

مِكَرٌ ، مِيفِرٌ ، مَقْبِلٌ ، مَدْبِرٌ ، مَعَاً كَجَلَمُودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عُلَى

ويقول طرفة في مطولته :

بطيءٌ عَنِ الْجَلْطَى ، سَرِيعٌ إِلَى الْخَسَا ذَلِيلٌ بِإِجْمَاعِ الرِّجَالِ مَلْهَدٌ^(٤)

وروى قدامة في (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التي تنثر في الشعر القديم نثراً^(٥) ، والتي لا شك في أن الغناء هو الذي دفع إلى صنْعِها حتى يوفروا للشعر قيمةً صوتيةً تساعد على تلحينه والتزم به .

على أن موسيقى الشعر الجاهلي تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق الرُّقْمِ الموسيقية (Musical notes) وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما سنراه يحدث في أثناء العصر الإسلامي في أوزان الشعر ورقمه الموسيقية من انحرافات ، وقد يكون من الغريب أن نرى أباً العلماء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتي من الطويل والبسيط ، وما يابيهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فلما عُرِفَتْ في العصر الإسلامي

(١) مرابيع النجوم : أوائل الأمطار ، صابها : مطرها وجادها ، الودق : المطر .
 والجود : الغزير ، والرهام : القليل والنزر .
 (٢) السارية : السحابة تسير بالليل ، والغادي : السحاب يسير بالغداة . ومدجن : مظلم ، الإرزام : صوت الرعد .
 (٣) الإيهقان : نبت ، أطفلت : أصبحت ذات أطفال . الجلهتين : موضع .
 (٤) الجل : الأمر العظيم . الخنا : الفحش . ملهد : مدفوع .
 (٥) نقد الشعر لقدامة طبع مصر ص ٢٤ .

في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة ^(١) .

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغي ، فإن الأوزان القصار عُرِفَت في العصر الجاهلي لا عند سكان المدر فقط بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة في أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحُداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع يشبه (التعديد) الذي نعرفه في مصر ، إذ روى صاحب الأغاني أحاديث كثيرة عن الخنساء ونُوحها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تندبهما ، وذكر أن هنداً بنت عتبة كانت تحتذى على مثالها وتنوح أباهما ^(٢) واقترن هذا النواح أو هذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السُّلَيْك : وهي من مشطور المديد ، إذ تقول ^(٣) :

طاف يبغي نجوةً من هلاكٍ فهلاكٌ
ليت شعري ضلّةً أَى شيءٍ قتلك
أمرئضٌ لم تعد أم عدوٍ خستلك

وتستمر القطعة على هذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلي إلى الغناء والرقص عليه ، وخير ما يمثله قطعة المنخل اليشكري ، وهي من مرفّل الكامل إذ يقول ^(٤) :

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء تترّ فل في الدّمّ متّسّس وفي الحرير

وتتمضي المقطوعة على هذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم في الحرب ويوم الخصاص ، واقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفيند الزماني في حرب البسوس إن صحّ أنها له ، وهي من المزج ، إذ يقول ^(٥) :

صفحنّا عن بني دُهلٍ وقلنا القوم إخوانُ

(٤) التبريزي ٤٥/٢ .
(٥) التبريزي ١١/١ .

(١) الفصول والغايات ص ٢١٢ .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٢١٠/٤ .
(٣) التبريزي على الحماسة ١٩١/٢ .

عسى الأيامُ أن يرجعَ نَـ قَوْمًا كالذي كانوا

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحُداء فيظهر أنه كان غناءً شعبياً عاماً للعرب في العصر الجاهلي يغنون به لإبلهم في مسيرهم ورحيلهم ، واقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز ، ونحن نلاحظ أن هذا الوزن لم يكن خاصاً بالحُداء ، بل كان يستخدم أيضاً في السقي من الآبار ، كما كان يستخدم في الحماسة والحروب ، وجعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل في صورة « رقيمه الموسيقي » لعل أهمها المشطور والمنهوك ، أما المشطور فهو الذي بُنى على شطر واحد ، وأما المنهوك فهو الذي ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثله قول دُرَيْد بن الصَّمَّة يوم هوازن^(١) :

يا ليتني فيها جَدَعٌ أَحْبُ فيها وأَضَعُ

ولعل هذا الجانب من التعديل في الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى خرج كثير من أمثله عن أن يُضَبَّطَ ويعيَّن بوزن خاص ، هو الذي دفع التحليل إلى أن يرفضه فلا يعدّه من الشعر^(٢) . وليس من شك في أنه شعر ، وغاية ما في الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة من الغناء في الحماسة والحروب والسقي من الآبار ، كما كان يقترن بالحُداء ، فكثرت الحذف فيه وكثرت التجزئة والاضطراب .

ومهما يكن فإن الشعر الجاهلي نشأ في ظروف غنائية ، وتركت هذه الظروف آثاراً مختلفة فيه ، بعضها نراه في قوافيه وتقطيعاته وبعضها نراه في تلك الأوزان القصار التي أثرت عن العصر الجاهلي ، والتي ليس من شك في أنها ظهرت تحت تأثير الغناء .

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١/١٠ . ضربان من السير .
(٢) انظر باب الرجز في العملة لابن رشيقي . والجذع : الشاب من الإبل . والحب والوضع :

٤

موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي

إذا تركنا العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد في نمو الشعر الغنائي الخالص ونمو مقطوعاته . وهي حال تعتبر في الواقع امتداداً لما كان عليه القوم في العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمت هذه الحال وبخاصة في الحجاز إذ عُرف في هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى : من الفرس والروم وغيرهما ، واشتهر منهم طويس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُرَيْج وابن مِسْجَح وابن مُحَرِّز بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القنس وعزة الميسلاء وحبابة وبليلة ولذة العيش وسعيدة والزرقاء وعذبة .^(١)

وكان المغنون من الأجانب يؤثرون في الغناء العربي بما يدخلونه من النغم الأجنبي الفارسي أو الرومي كما حكى ذلك أبو الفرج عن ابن مِسْجَح إذ يقول عنه إنه « نقل غناء الفرس إلى غناء العرب ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبَرْبَطِيَّة والأسطوخوسية وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى ابن مسجح على هذا المذهب »^(٢) . وحكى أبو الفرج هذا الصنيع أيضاً عن ابن محرز فقد شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غنائهم ، ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غنائهم وأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها فزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب^(٣) . وأدخل هؤلاء المغنون من الموالى في الغناء العربي آلات

(٣) أغاني (دار الكتب) ٢٧٨/١ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٢٠٩/٨ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٧٦/٣ .

جديده للطرب لعل أهمها العود وقد يسمى البَرْبُط . ويروى أبو الفرج أن أعرابياً رآه في إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : « رأيت ضارباً خرج فجاء بخشبة عيسناها في صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عوداً فوضعه خلف أذنه ثم عرك أذنانها وحركها بخشبة في يده ، فنطقت ورب الكعبة ، وإذا هي أحسن قيسنة رأيتها قط ، وغنى حتى استخفني من مجلسي فوثبت فجلست بين يديه وقلت بأبي أنت وأمي ما هذه الدابة فليست أعرفها للأعراب وما أراها خلقت إلا قريباً ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبي أنت وأمي فما هذا الخيط الأسفل ، قال الزير قلت فالذي يليه ، قال المشقى ، قلت فالثالث ، قال المشكث ، قلت فالأعلى ، قال البتم ، قلت آمنت بالله أولاً وبعك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالبتم رابعاً » (١) . ودخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسي ، وكذلك الناي ، ومنها القانون وهو يوناني ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودي في كتابه مروج الذهب بالتفصيل (٢) .

وعُرف الغناء في العصر الإسلامي على ضروبه المختلفة ، فعُرف الغناء العادي كما عرف الغناء المصحوب بمجوعة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغني المغنون ، روى أبو الفرج : « أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً وأجلست الجوارى كلهن فضربنَ وضربت ، فضربنَ على خمسين وترّاً فتزلزلت الدار ، ثم غنّيت على عودها وهن يضربن على ضربها » (٣) ، وروى أبو الفرج أيضاً : « أنها جعلت على رؤوس جواربها شعوراً مُسدلة كالعناقيد إلى أعجازهن ، وألبستهن أنواع الثياب المصبغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان وزينتهن بأنواع الحلّى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيه ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفتين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسي

(١) أغاني (دار الكتب) ١٨١/١٣ . (٢) مروج الذهب (طبعة أوربا) ٩٠/٨ .
(٣) أغاني (دار الكتب) ٣١٨/٨ .

صغار قد أُعِدَّتْ لهن فضربن وغنت عليهن . . . وغنى جواربها على غنائها» (١)
وليس ذلك كل ما أُثِرَ عن جميلة في هذا العصر ، فنحن نرى عندها الغناء
المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها « جلست يوماً ولبست بُرْنَساً طويلاً
وألبيت من كان عندها برانس دون ذلك . . . ثم قامت ورقصت وضربت
بالعود ، وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها بُرْدَةٌ يمانية ، وعلى القوم أمثالها ،
وقام ابن سُرَيْج يرقص ومعبد والغريص وابن عائشة ومالك ، وفي يد كل منهم
عود يضرب به على ضَرْبِ جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها . ثم
دعت بثياب مصبغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ،
وتمشّت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد » (٢) .

تأثير الغناء الإسلامي في موسيقى الشعر الغنائي

هذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص في الحجاز في أثناء العصر الإسلامي هي
التي أعدت لما نراه من تطور يحدث في موسيقى الشعر الغنائي ، فقد قلَّ النظم على
الأوزان الطويلة التي عُرفت في العصر الجاهلي من مثل البسيط والطويل والكامل ،
وحلَّت محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل الوافر والمديد والسريع والخفيف
والرمل والمتقارب والهزج ، وقد يأتي الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن
تحوّر وتجزأ كهذا الغناء المجرأ الذي كان يصحبها والذي أشار إليه إسحق في
نصه السابق .

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من الغناء في
إحكام أصواتهم ونغماتهم حتى يشاكلوا بينها وبين الأشعار التي يغنونها ، وحتى
لا يخرجوا بهذه الأشعار التي يلحنونها عن إيقاعاتها الموسيقية الخاصة ، وأقبل
الشعراء يحاولون التخفيف عنهم باقتراح أوزان لم تكن شائعة في الشعر القديم ،
أو كانت شائعة ولكنهم رأوا أن يعدلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذي كانت

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٢٦/٨ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٢٢٧/٨ .

تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج — على نحو ما مر بنا —
عن ابن ميسجج وابن مُحَرَّر .

ولعل أهم شاعر قام بجهد وافر في هذا الجانب هو عمر بن أبي ربيعة فقد
عرف كيف يُلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب
شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره ، وروى
أبو الفرج كثيراً من أصواتهم في مقطوعاته، فمن ذلك صوت ابن سُرَيْج وهو من
مجزوء الخفيف^(١) :

قل لهند وتربيهَا قبل شحط النوى غدا
إن تجودى فطالما بيتٌ ليلى مُسهَّدا

ومن ذلك أيضاً صوته وهو من مجزوء الوافر^(٢) :

أليستُ بالتي قالتُ لمولاة لها ظهراً
أشبرى بالسلام له إذا هو نحونا خطراً

ومن ذلك أيضاً صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرَّمَل^(٣) :

أصبح القلبُ مهيضاً راجع الحب الغريضا
وأجد الشوقَ وهناً أنْ رأى برقاً وميضاً

وعلى هذه الشاكلة أخذ الشعراء الحجازيون من أمثال ابن أبي ربيعة ينظمون
على هذه الأوزان القصيرة التي تتفق وألحان الغناء الجديد .

ولعل من الطريف أن نجد في هذا العصر شاعراً كأعشى هَمْدان يلزم النَّصْبِ
المغنى يؤلف له قطعاً من الشعر ليغنيها^(٤) . وكان المغنون كثيراً ما يضطرون
الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعاً من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة
ابن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من الهزج فصنع^(٥) :

-
- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| (١) أغاني (دار الكتب) ٥٩/١ . | مهيضاً : كسيرا . |
| (٢) أغاني (دار الكتب) ٩٢/١ . | (٤) أغاني (دار الكتب) ٦٥/٦ . |
| (٣) أغاني (دار الكتب) ١٧٨/١ . | (٥) أغاني (دار الكتب) ٢٣٧/٢ . |

سَلَيْمَى أزمعتْ بَيْتَنَا فأين تقولها أيننا^(١)
وقد قالتْ لأتْرَابٍ لها زُهرٌ تلاقينا
تعالينَ فقد طاب لنا العيشُ تعالينا

وكان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعاراً تتفق وألحان المغنين وأصواتهم ، ومن عُرِف بذلك ابنُ أذينة فقد كان يصوغ الألحان والغناء على شعره ، وحكى له صاحب العقد الفريد صوتين مما يغنى فيه الحجازيون^(٢) . ولعل ذلك هو السبب في أن موسيقى شعره تمتاز بأنها مصفاة تصفية شديدة كما نرى في قطعته المشهورة^(٣) :

إن التى زعمتْ فؤادك ملّها خلقتْ هواك كما خلقتْ هـوى لها
وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة ماسة إلى تعلم الغناء ، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعته جماعة ، منهم أبو سعيد مولى فائد وكان مغنياً^(٤) ، وشاعراً ، وكذلك سلامة القسّس ، وكانت مغنية وشاعرة ، ومن شعرها الذى غنتْ فيه قولها ترثى يزيد بن عبد الملك مولاها وتندبه ، وهو من مجزوء الرمل^(٥) :

قد لعمرى بيتٌ ليلى كأخى الداء الوجيع
ونسجىُ الهمم منى بات أدنى من ضجيجي

٦

انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام
وجود سلامة في بلاط يزيد يجعلنا نفكر في هذه الحال الجديدة ، وهى انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام في أواخر العصر الإسلامى ، فنحن نجد في بلاط يزيد غير سلامة ، حبابة وابن سُرَيْج ومعبداً ومالكاً وابن عائشة والبَيْهَاق

(١) تقولها هنا : تظنها .
(٢) العقد الفريد (طبع المطبعة الأزهرية)
(٣) أغاني (ساسى) ١٠٩/٢١ .
(٤) أغاني (دار الكتب) ٣٣٠/٤ .
(٥) أغاني (دار الكتب) ٣٣٣/٨ . ٩٦/٤

والأنصاريّ وابن أبي لبّ ، كما يوجد في بلاط ابند الوليد معبد وعَطَرَد ومالك وابن عائشة ودَحْمان الأشقر وعمر الوادي وحكم الوادي ويونس الكاتب والهُدَلّي والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغزِيلّ ويحيى قَبِيل^(١) ، ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

وكان لهذا أثره في الشعر الشاميّ ، فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة في قصور الخلفاء ، وأثر ذلك في الشعر وبخاصة في عصر يزيد بن عبد الملك الذي قال عنه أبو حمزة الخارجي في خطبته إنه « يشرب الخمر ويلبس الخلّة قوّم بألف دينار . . . حباية عن يمينه وسلامّة عن يساره تغنيانه حتى إذا أخذ الشراب منه كل مأخذ قدّ ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال ألا أطير »^(٢) . وروى صاحب الأغاني أن معبدًا غناه صوتًا فاستخفه الطرب حتى وثب ، وقال لحواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور في الدار ويسدّر نّ معه وهو يقول من الرّجَز :

يا دارُ دوريني يا قَرَقَرُ امسكيني
آليت منذُ حين حقًا لتصرميني
ولا تُواصِليني بالله فارحميني
لم تذكرى يميني^(٣)

وليس من شك في أن هذا « شعرايقاعى » قيل في أثناء هذا الدوران والرقص . وصنيع الوليد بن يزيد في هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغاني : « وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقّع بالطبل ويسمّشي بالدفّ على مذهب أهل الحجاز »^(٤) . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر ، وأكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التي أشاعها الغناء

(١) H.G. Farmer, History of Arabic Music, pp. 63, 64.
(٢) البيان والتبيين ١٢٣/٢ .
(٣) أغاني (دار الكتب) ٦٨/١ .
(٤) أغاني (دار الكتب) ٢٧٤/٩ .

في هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح - فيما نعلم - وزن المجتث إذ غنّى فيه قوله (١) :

إني سمعتُ بليلاً ورا المصلّى برنّه
إذا بناتُ هشامٍ يسندُ بنَ والدِ هُنّه
يندبن قَرَمًا جليلاً قد كان يعصُدُهِنَّه

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص في العصر الإسلامي أهلت لشيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيين ، وشاركهم أهل الشام في هذا الصنيع .

٧

انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي

إذا تركنا العصر الإسلامي إلى العصر العباسي وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربي والدولة العربية . وأعدت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموي ، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهي والطرب (٢) ، ولكنهم لم يدخلوا في الحياة الإسلامية دخولاً واضحاً إلا في العصر العباسي .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما في أثناء العصر الإسلامي أقرب إلى البداوة ، أما في العصر العباسي فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغ في الحضارة ، وتنشأ بجانبهما بغداد يُنشئها المنصور على طراز كأنه اشتق من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم في مآكلهم ومشاربهم ، والخلفاء يعيشون معيشة كسروية .

(١) أغاني (دار الكتب) ١٧/٧ .

(٢) مروج الذهب ١٥٧/٢ وانظر ٩٣/٨ .

يعيشون محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء حجاب ، وقد أقبلوا على الغناء كما كان يقبل عليه ملوك الفرس^(١) ، وكما كان يقبل عليه يزيد وابنه الوليد من خلفاء بني أمية . والمهدى هو أول خليفة عباسي يحتفل بهذا الجانب ، إذ كان يحب القيان وسماع الغناء^(٢) ، ثم يأتي هرون الرشيد فيبالغ في ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشير بن بابك^(٣) .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء في العصر الإسلامي فقد كان به حذّين الحيرى^(٤) ، ولكنه لم يخلّف هناك مدرسة كالتى نجدها في مكة أو المدينة إنما يحدث الغناء في العراق حدوثاً أو يكاد في العصر العباسي على نحو ما نرى في كتاب الأغاني إذ تتصل سلسلة المغنين ورقمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات في هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم في زمن الرشيد إبراهيم الموصلي ، وإسماعيل بن جامع ، وفلسيّح بن أبي العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغاني عليها ، وقد طلب إليهم أن يختاروا من هذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصله أبو الفرج في أول كتابه ، واشتهر بجانب هؤلاء جماعة منهم زلزل ، وكان له شهرة في الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلي ، ومنهم برصوما الزمار وكان يزمر على ابن جامع وإبراهيم الموصلي أيضاً ، ومنهم عتّويّسه ، وكان يقول فيه الوائق غناء علويه مثل نَقْر الطَّسْتِ بَقَى سَاعَةً فِي السَّمْعِ بعد سكوتة^(٥) ، ومنهم إسحق الموصلي وهو الذى هدّب صناعة الغناء^(٦) . وكان يستطيع الضرب على العود المشوّش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح^(٧) ، وعرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وترًا وعشرون جارية يغنين^(٨) . واشتهر

(٥) أغاني (دار الكتب) ٣٣٧/١١ .

(٦) أغاني (دار الكتب) ٢٦٩/٥ .

(٧) نفس المصدر ٢٨٤/٥ .

(٨) نفس المصدر ٣٥٣/٥ .

(١) مروج الذهب ٩٥/٨ .

(٢) البيان والتبيين ٣٧٠/٣ .

(٣) التاج للجاحظ ص ٣٧ .

(٤) أغاني (دار الكتب) ٣٤١/٢ .

من المغنيات جماعة منهن فريدة وبَدَل وذات الخال ومتميم وعريب ودنانير وغيرهن كثير .

ومن يقرأ في كتاب الأغاني يخيّل إليه أنه لم يكن في العصر العباسي إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن البخارية إذا كانت مغنية قُومَت تقويمياً ممتازاً ، فهم يذكرون أن جارية عُرِضَتْ بثلاثمائة دينار ، فلما علمها إبراهيم بن المهدي الغناء عُرضَ في ثمنها ثلاثة آلاف دينار^(١) ، وقد بيعت عريب المغنية بخمسة آلاف دينار^(٢) ، وعلم دحمان جارية اشتراها بمائتي دينار فباعها بعشرة آلاف دينار^(٣) ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلي جارية بستة وثلاثين ألف دينار^(٤) ، وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء^(٥) . وأغدق الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين وأسرفوا في ذلك إسرافاً شديداً ، ويكنى أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلي صار إليه أربعة وعشرون ألف ألف درهم سوى أرزاقه البخارية وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر^(٦) .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة في هذه العصور أننا نجد طائفة من الخلفاء ترك فيها أصواتاً من مثل الواثق والمتنصر والمعز وابن المعتز ، وقد فتح أبو الفرج في كتابه فصلاً يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صناعة في الغناء^(٧) ، وصنيع إبراهيم بن المهدي — وكان من كبار المغنين — في هذا الباب معروف ، واشتهرت أخته عُلَيَّةٌ بالغناء أيضاً ، وترك في أصواتاً كثيرة^(٨) .

ونحن نجد الغناء في هذا العصر في كل مكان ، نجده في قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده في الشوارع وعلى الجسور ، ونجده في البَرِّ ، كما نجده

-
- | | |
|------------------------------------|--|
| (١) مروج الذهب ٣٠٩/٢ ، وانظر أغاني | (٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . |
| (سأسي) ١٠٥/١٤ . | (٦) نفس المصدر ١٦٣/٥ . |
| (٢) أغاني (سأسي) ١٠٩/١٤ . | (٧) أغاني (دار الكتب) ٢٥٠/٩ . |
| (٣) أغاني (دار الكتب) ٢٥/٦ . | (٨) انظر ترجمتها في الجزء الخاص بأشعار |
| (٤) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . | أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصولي . |

في النّهْر . وأحسنَ المغنون صناعتهم إحساناً بالغاً ، حتى ليذكر الرواة أن مغنياً هو مخارق غنى ذات يوم في منزله ، وقد ستمحت طباء فجاءت إعجاباً بغناؤه ، وتوسط دجلة يوماً وغنى فلم يبق أحد إلا بكى ، وكان غناؤه يسر من جماله كل قلب^(١) . ولعل ذلك يفسر انفعال الناس لزاء هذا الفن الذي أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمد من حُسْن ما يستمعون^(٢) ، بل لقد كانوا يرمون بأنفسهم في الفرات من شدة الطرب لا يدرون^(٣) ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم ، لا يعرفون ما يصنعون^(٤) .

ووجدت في هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التي سبق أن شاهدناها في العصر الإسلامي؛ فكان هناك الغناء العادي كما كان هناك الغناء المصاحب بمجوة والآخر الذي كان يُصحب بالرقص . روى صاحب الأغاني أنه اجتمع إبراهيم الموصلي وزلز و برصوما بين يدي الرشيد ف ضرب زلز وزمر برصوما وغنى إبراهيم^(٥) كما روى أن أحمد بن صدقة « دخل على المأمون في يوم الشعانين^(٦) وبين يديه عشرون وصيفة روميات مزنّرات قد تزين بالديباج الروي وعلقن في أعناقهن صلبان الذهب وفي أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت في هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص »^(٧) .

وكانت آلات الموسيقى في أغلب الأحيان أربعا ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والحنّك . ونما الرقص نمواً عظيماً حتى لرى المسعودي يُفرد له فصلاً في مروج الذهب ، وفيه نراه يقيسه بمقاييس الغناء من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك^(٨) . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء في العصر العباسي ، وكثرت ملاحيه وتعددت نواديه ، ومن النوادي المشهورة في هذا العصر نادي ابن راسن ،

(٥) أغاني (دار الكتب) ٢٤١/٥ .
(٦) الشعانين ، عيد للنصارى .
(٧) أغاني (سأى) ١٣٨/١٩ .
(٨) مروج الذهب ١٠٠/٨ .

(١) محاضرات الأدباء ٤٤٣/١ .
(٢) أغاني (سأى) ١٤٩/١٥ .
(٣) العقد الفريد ١٢٤/٤ .
(٤) العقد الفريد ١٢٤/٤ .

ومن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح ابن حاتم الباهلي^(١)، وكذلك نادى القراطيسي « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ويجمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان »^(٢). وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربي في العراق اتصالاً وثيقاً . وساعدت حياة الشعراء في هذا العصر على تأخي الفنين وتآلفهما، إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

نمو مقطوعات الشعر الغنائي

رأينا الغناء يزدهر في العصر العباسي ، وقد اشتهر فيه كثيرون من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحق ومخارق وعكشوية ، وأخذ يشاطر فيه أبناء الخلفاء من مثل إبراهيم بن المهدي وأخته عكشة . وكان المغنون المحترفون من جهة وأصحاب بيوت النخاسة من جهة ثانية يعنون جميعاً بتخريج جوار مثقفات بهذا الفن الجديد الذي أقبلت عليه جميع الطبقات . وكان لذلك تأثير بعيد في الشعر والشعراء ، فقد كان هؤلاء المغنون والمغنيات يغنون في الشعر الحديث : شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما ، فينشرونه في العراق كما تنشره الجوارى في البلاد العربية اللاتي ينزلن بها . واندفع الشعراء ينظمون تلك المقطوعات ، مثيرين فيها خواطر الحب وما يتصل به من هو ومجون وعيب وخمر . واستمدوا فيها حقاً من معاني القدماء ، ولكنهم نوعوها وولدوا فيها توليداً واسعاً . وكان من أهم بواعثهم على ذلك أنهم كانوا يقعون في حب كثيرات من الجوارى ، فكان يدفعنهم إلى النظم فيهن ، وكن يُعبدنه على أسماعهم بنغماتهن وأصواتهن الحلوّة ، فاسحات لهم في العيب والعشق والصبوة . وعلى هذه الشاكلة لم يعد شاعر العصر العباسي يتغزل في المرأة الحرة كما كان الشأن غالباً عند شعراء العصر الأموي . فقد خرجت تلك المرأة من سوق الغزل

(٢) أغاني (سأى) ٨٨/٢٠ .

(١) أغاني (سأى) ١٣/١٢٦ .

وحلّ محلها الجوارى والإماء ، وكان ذلك سبباً في أن يخرج الشعراء عن دائرة العفة والطهر، أو قل عن دائرة الوفاق والإجلال للمرأة إلى دائرة الإباحية المسرفة والصراحة المكشوفة التي لا تعرف حياء ولا ما يشبه الحياء . وبذلك أصبحنا نفتقد في هذا العصر الشاعر العفيف ، إلا ما كان من العباس بن الأحنف ، وهو يعد شذوذاً على ذوق العصر وذوق إمائه وشعرائه .

ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن بشاراً في البصرة ومطيع بن إياس في الكوفة هما اللذان دفعا الشعراء في هذا الاتجاه الإباحي المفرط في إباحيته ، وعبثاً حمل الوعاظ ورجال الدين في البصرة على بشار ، فقد انتهى قليلاً واضطُرَّ إلى مغادرة بلده ثم عاد إليها مع الثورة العباسية ، فأمعن في هذا الشعر الإباحي ، حتى اضطُرَّ المهدي أن ينهيه عنه ، وديوانه يَتَزَخَّرُ بأمثلته ، كما تزخر به ترجمته في الأغاني من مثل قوله ^(١) :

لا خير في العيش إن دُمْنَا كذا أبداً لا نلتقي وسبيل المُلْتَقَى نَهَجٌ ^(٢)
قالوا حرامٌ تلاقينا فقلت لهم ما في التلاقي ولا في قُبْلَةٍ حَرَجٌ
وقوله ^(٣) :

فبَيْتُنَا مَعَا لَا يَخْلُصُ الْمَاءُ بَيْنَنَا إلى الصبح دوني حاجبٌ وسُتُور
وله وراء ذلك مقطوعات وقصائد لا نستطيع أن نسوقها لما فيها من فحش داعر وفجر فاجر ^(٤) ، وكأنه كان من أهم من أتاحوا للغريزة النوعية أن تفصح عن نزواتها ، وربما جاءه ذلك من فقدته لبصره ، فلم يكن يحس الحب إلا إحساساً مادياً ، عبّر عنه تعبيراً صريحاً في قوله ^(٥) :

أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَائِرَةً ولم تلك تبرح الفلكا
تقول وقد خلوتُ بها تحدثُ واكفني يدكا

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٠٠/٣ .
(٢) نهج : واضح .
(٣) المختار من شعر بشار للخالدين ص ٢٤١
(٤) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٨٣/٣
(٥) المختار من شعر بشار ص ٦٤ .
وانظر مختار الخالدين من ص ٢٠١ - ٢٥٤ وكذلك ص ١٠٦ .

مطيع بن إياس

ربما كان مطيع بن إياس الكنانى هو الذى بدأ السطور الأولى فى صفحة هذا الغزل المادى المكشوف بالكوفة ، وهو مثل بشار من مخضرى الدولتين : الأموية والعباسية « وكان ظريفاً خليعاً حُلوا العشرة مليح النادرة ماجنا متّهماً فى دينه بالزندقة ، ومولده ومنشؤه الكوفة ، وكان أبوه من أهل فلسطين الذين أمدّ بهم عبد الملك ابن مروان الحجاج بن يوسف فى وقت قتاله ابن الزبير وابن الأشعث ، فأقام بالكوفة وتزوَّج بها ، فولد له مطيع^(١) » ونظن ظننا أن أمه كانت فارسية ، إذ نرى فيه نزعة شديدة إلى المحون والاستهتار الخلقى منذ مطالع حياته ، وهو فى ذلك يختلف عن بشار ، فقد استهل حياته جاداً يختلف إلى المتكلمين ، أما مطيع فلم يعرف الجِدَّ يوماً . وهو يختلف عنه أيضاً فى أنه من أوائل من تغزلوا بالغلمان ، إذ كان لا يتحرّج من أى مأثم :

وليس يُعْنِمُ إلا سكران مع سكران
يسقيه كل غلام كأنه غصن بان
من خندريس عقار كحمة الأرجوز^(٢)

وكان يُنفق أيامه فى الاجتماع بعصيته من المُجَّان الزنادقة فى الكوفة والبصرة من أمثال والبة بن الحباب ويحيى بن زياد الحارثى وعمار بن حمزة والحماد بن الثلاثة : حماد عَجْرَد وحماد الراوية وحماد بن الزُّبَيْر قان وبشار بن بُرْد وأبان اللاحق^(٣) ، ويقال إن حكما الوادى غنّى الوليد بن يزيد فى خلافته قوله :

إكليلها ألوان وجهها فتان
إذا مشت تثنت كأنها ثعبان

فأعجب إعجاباً شديداً بالأغنية وسأله عن قائلها ، فلما عرف أنه مطيع

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧٦/١٣ . (٣) أغاني ٢٧٩/١٣ والحيوان ٤٤٧/٤
(٢) أغاني ٢٩٣/١٣ . وأمالى المرتضى (طبعة الحلبي) ١٣١/١ .

أمر أن يُحْمَلَ له على البريد^(١)، وظل ينادمه حتى توفي . فاتجه بشعره إلى الولاة . ويقال إنه رحل إلى السند يستميح إليها هشام بن عمرو^(٢) ، وله شعر في وصف حيواتها^(٣) . ولما دعا لنفسه عبد الله بن معاوية بن عبد الله ابن جعفر في الأيام الأخيرة من دولة بني أمية نادمه ولم يفارقه حتى قضى عليه الأمويون^(٤) ، ولعل ذلك ما جعل الخليفة المنصور يعطف عليه ، ويقرب منه ، غير أنه نُقِلَ إليه أنه يُغْوَى ابنه جعفرًا ويفسده ، فحبسه ، ثم أدخل سبيله . وأقامه المهدي على صدقات البصرة^(٥) . ولا نراه يقتله في الزنادقة الذين قتلهم ، وظلَّ يعيش إلى خلافة الرشيد ، إذ توفي سنة ١٧٠ للهجرة .

وترجمته في الأغاني تصورُ فُسْجَره ، وكيف كان لا يفريق من مجون إلا إلى مجون ، فهو غارق في اللذات وفي حب الحوارى والإماء اللاتى يراهن في دور النخاسة وخاصة دار «بربر» ، غير أنه بشيء من التقاليد الاجتماعية التي تواضع عليها الناس في حياتهم المألوفة ، ولا يترك جارية لصديق مثل حماد عجرد ويحيى ابن زياد إلا ويفسدها عليه . ودائمًا يبحث بين أيدي الحوارى ، يقدم إليهن حبه ، وكان منهن من يتدللن ، فلا يزال يستأنف معهن السعى والإلحاح حتى يقبلن عليه . ومن كان يكثر فيهن من الشعر مكنونة وريم وجوه جارية بربر ، ومن غزله في أولاهن ، وكانت تُدَلُّ عليه ، فلا يكف عن تعاقبه بها والتعرض لها^(٦) :

يا رَبِّ إنك تعلمُ أنى بمكنونٍ مُغْرَمٍ
وأُننى في هواها ألقى الهوان وأعظم
إن الملولَ إذا ما ملَّ الوصالَ تَجَرَّمُ^(٧)
أولا فإلى أجفَى من غير ذنبٍ وأحرَم

وكانت ريم جارية لبعض النخاسين ببغداد ، وله فيها غزل كثير يصف فيه

(٥) أغاني ٣١٩/١٣ ، وانظر ٢٨٧/١٣
وبما بعدها .
(٦) أغاني ٣١٢/١٣ .
(٧) تجرم عليه : ادعى عليه ذنبا لم يفعله .

(١) أغاني ٢٧٧/١٣ .
(٢) أغاني ٢٩٠/١٣ .
(٣) الحيوان ١٧٠/٧ .
(٤) أغاني ٢٧٩/١٣ .

ما كانت تملؤه به من سرور وغبطة حين كان يشرب على غنائها مع رفاقه ،
كما يصف ولعه بها وهيامه من مثل قوله (١) :

أَمْسَى مَطِيعٌ كَلِيفًا صَبًّا حَزِينًا دَنِيفًا (٢)
يَا رِيْمُ فَاشْفِي كَيْدًا حَرَّى وَقَلْبًا شُغْفًا (٣)
وَنَوَلِيْنِي قُبْسَلَةً وَاحِدَةً ثُمَّ كَفَى

وفي أخباره أنه كان يكثر من الاختلاف إلى « بربر » وجواربها ، وكانت دارها
مألفا له ولأمثاله من شعراء الكوفة الماجنين . وكان يهوى من جواربها جوهر ،
ومما غُنِّيَ له فيها قوله (٤) :

وَنَخَافِي اللَّهَ يَا بَرَبْرُ لَقَدْ أَفْسَدْتَ ذَا الْعَسْكَرُ
إِذَا مَا أَقْبَلْتُ جَوْهَرُ يَفْسُوحُ الْمَسْكُ وَالْعَنْبَرُ
وَجَوْهَرُ دُرَّةَ الْغَوَا ص مِنْ يَمْلِكُهَا يُخْبِرُ (٥)
لَهَا نَغْرٌ حَكَى الدُّرَّ وَعَيْنَنَا رَشَاءُ أَحْوَرُ (٦)

وبيعت جوهر وفارقت الكوفة فبكأها بكاء مرًا .

والقطع الثلاث الأولى من وزن المجث ، وكأنه هو الذى أخذه عن الوليد
ابن يزيد وأشاعه بين شعراء العصر . وتشيع عنده الأوزان المجزوءة والخفيفة ، وهو
يتقدم بشاراً خطوة في هذا الاتجاه نحو تعميم الألحان اليسيرة والانفصال عن
إطار الشعر القديم الذى يُعْنَى بضخامة الوزن وجزالة اللفظ ، فألفاظه سهلة لينة
تقترب من لغة الحديث العادى فى كثير من صورها . وهو لا يقف بها عند
مثل هذا القول الرقيق إذ يعبر بها عن عبثه ومجونته . وتبعه شعراء الكوفة فى هذا
كله على نحو ما نجد عند والبة بن الحُبَاب وخريجه أبى نُوَاس .

(١) أغاني ٣٠١/١٣ .
(٢) كلفاً : مغرباً ، دنفاً : مريضاً .
(٣) حرى : ظامئة .
(٤) أغاني ٣١٣/١٣ .
(٥) يحبر : من المحبور وهو السرور .
(٦) الرشأ : الظبي ، وأحور : من الحور ،
وهو شدة سواد العين وبياض بياضها .

العباس بن الأحنف

وكان يقابل هذا النوع من الشعر الغنائى المادى الصريح نوع آخر عَفَّ مَسَّله العباس بن الأحنف ، وهو عربى الأصل من بنى حنيفة ، ويشبه فى العصر العباسى عمر بن أبى ربيعة فى العصر الإسلامى ، إذ خصص نفسه بغناء حبه منصرفاً عن قصائد المديح وما إليه ، يقول عنه صاحب الأغانى : « كان شاعراً غزلياً ظريفاً ، لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف فى شىء من هذه المعانى ، وكان قصده الغزل وشغله النسب^(١) ». ويقول الجاحظ : « لولا أن العباس بن الأحنف أحلق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً ونحاطراً ما قدر أن يكثر شعره فى مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يتكسب ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فناً واحداً لزومه ، فأحسن فيه وأكثر^(٢) ». وكأنى بالجاحظ نسي عمر بن أبى ربيعة وأضرابه من شعراء العصر الإسلامى . وكان العباس شخصية ظريفة حقاً فى العصر العباسى إذ قصر نفسه على الغزل ، ولكن دون تبذل أو تصريح بمهر وفحش ، وترجم له صاحب الأغانى ترجمة واسعة روى له فيها كثيراً من مقطوعاته الجيدة كقوله^(٣) :

لا جزى الله دمع عيني خيراً وجزى الله كل خير لسانى
نم دمعى فليس يكتم شيئاً ورأيت اللسان ذا كتمان
كنت مثل الكتاب أخفاه طي فاستدلوا عليه بالعنوان

وقوله^(٤) :

قالت ظلومُ سميّةُ الظلم ما لى رأيتك فاحل الجسم
يا من رى قلبى فأقصده أنت العليم بموضع السهم

وقوله^(٥) :

ألا تعجبون كما أعجب حبيب يسيء ولا يعتب
وأبغى وضاه على سخطه فيأبى على ويستصعب

(٤) المصدر نفسه ٣٥٦/٨ .

(٥) المصدر نفسه ٣٦٠/٨ .

(١) أغانى (دار الكتب) ٣٥٢/٨ .

(٢) أغانى (دار الكتب) ٣٥٤/٨ .

(٣) المصدر نفسه ٣٥٤/٨ .

فيا ليت حظي إذا ما أسأ
ت أنك ترضى ولا تغضب
وقوله (١):

إن قال لم يفعل وإن سئل لم
صَبُّ بعصيانى ولو قال لى
إليك أشكوب ما حل لى
يقول أيضاً (٢):

نام من أهدى لى الأرقا
لو يبيت الناس كلهم
كان لى قلب أعيش به
أنا لم أرزق مودتكم
مستريحاً زادنى قلقاً
بسهادى بيض الخدق
فاضطلنى بالحب فاحترقا
إنما للعبد ما رزقا

وكل هذه المقطوعات من الأصوات والأدوار التى كانت تغنى فى العصر
العباسى .

ومهما يكن فقد شاع هذا الشعر الغنائى بضربيه من الغزل المادى والعفيف ،
واستبق الشعراء فيه كل يحاول أن يأتى بالنادر الطريف . روى الأغاني « أنه
اجتمع مسلم بن الوليد وأبو نواس وأبو الشيص ودعبل فى مجلس ، فقالوا : لينشد
كل واحد منكم أجود ما قاله من الشعر . فأنشدهم أبو الشيص قوله :

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى
أجد الملامة فى هوائك لذيدة
أشبهت أعدائى فصرت أحبهم
وأهنتنى فأهنت نفسى صاغراً
متأخر عنه ولا متقدم
حباً لذكرك فليلمنى اللوم
إذ كان حظى منك حظى منهم
ما من يهون عليك ممن يكترم

فقال أبو نواس : أسمنت والله وحوّدت ، وفى رواية أخرى أنه قال : إني
أرى خطأ خسر وانيثاً مذهباً (٣) . وما هذا الخط إلا ذلك الشعر الغنائى الذى أخذ
الشعراء يستبقون فى صناعته . وروى ابن رشي : أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين
ابن الضحاك اجتمعوا يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه فى

(٢) أغاني (سالى) ١٥/١٠٠ .

(١) أغاني ٨/٣٦٥ .

(٢) المصدر نفسه ٨/٣٦٦ .

مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشده أبو العتاهية :

يا إخوتي إن الهوى قاتلى فيسروا الأكفانَ من عاجلِ
ولا تلوّموا في اتباع الهوى فإننى فى شُغْلٍ شاغلِ
عينى على عُتْبَةٍ مِنْهُ لَا تَهْجَى بدمعها المنسكب السائلِ

فسلم له أبو نواس والحسين بن الضحّاك وقالاه : : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحظة هذا القصّيد وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً^(١) .

وعلى هذا النحو كان الشعراء يتنافسون فى صناعة هذا النوع من الغزل الغنائى الذى نما تحت تأثير الغناء ، واتسع نموه حتى اتخذ بعض الشعراء كالعباس ابن الأحنف مذهباً يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ولا ينصرفون إلى غيره من أنواع الشعر الرسمى التقليدى من مدح ونحوه ، بل هم يعيشون فى شعر الحياة الاجتماعية والنوادر الأدبية ، وقد رقت أفكارهم ، وهذبوا أساليبهم وأوزانهم ، وحاولوا أن يبلّغوا فى ذلك كل مبلغ .

٩

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى

كان تأثير الغناء فى موسيقى هذا الشعر الغنائى أوسع من تأثيره فى معانيه ، إذ كان المغنون يحرفون فى الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحاناً فارسية ورومية^(٢) ، ولعل ذلك التحريف هو سبب الصراع ، الذى نجده فى كتاب الأغاني دائماً بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم ابن المهدي ، وكان يذهب مذهبه لمخارق وشارية وريّقى ، وكذلك علويه وغيرهم كثير^(٣) .

واضطرّ هذا التحريف الشعراء أن يجددوا مع المغنين فى أوزانهم ، إذ

(٣) أغاني (دار الكتب) ٦٩/١٠ وانظر :
العقد الفريد ١١٢/٤

(١) العمدة لابن ريشق ٨٢/١ .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٧٩/٥ .

العرب يمتاز غنائها — كما يقول الجاحظ — بأنها « تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون »^(١) ، ومن ثمَّ نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربي والغناء العربي ، فإن الأول فيما يظهر أُلّفَ على أساس رُقْمِ الغناء التي عُرِفَت في العصر العباسي ، وما يؤيد ذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض^(٢) ، وما قاله إسحق سابقاً من أن التَّصَبُّ يخرج كله من أصل الطويل في العروض ، ونفس الخليل صاحب هذا العروض أُلّفَ في الأصوات كتابين^(٣) ، ويقول ابن خلكان : إن معرفته بالإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض^(٤) . ولعلنا من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التي وضعها في العروض شائعة في الغناء من مثل السَّناد والنصب والثقل والخفيف والهزج والرمل . وكتب أبو العلاء فصلاً عن الألحان في الغناء ، فعرف بالثقل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقل والرمل وخفيف الرمل والهزج على نحو ما يعرف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثقل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثقل الثاني بمفعولان ، أما خفيفه فقياسه بمفعولان بالسكون ، والرمل قاسه على مثال (لان مفعو) أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهزج فقاسه على مثال قال لي ، أو كما يقول العروضيون فاعلن^(٥) . وهذا الفصل يوضح العلاقة التي كانت موجودة بين الغناء والعروض العربي ، ونجد صاحب الأغاني يقول في أول كتابه : « إنه سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريف الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه » .

ومهما يكن فقد كانت هناك علاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نَحَوُوا الأوزان الطويلة

(١) البيان والتبيين ٣٨٥/١ .
(٢) إخوان الصفا (طبع مصر) ١٤٤/١ .
(٣) معجم الأدباء (طبع أوروبا) ١٨٢/٤ .
(٤) ابن خلكان (طبع مصر) ١٧٢/١ .
(٥) الفصول والغايات ص ٨٨ .

المعقدة ، وخصصوها بالشعر التقليدي : شعر المديح ونحوه . وكانت هذه الأوزان توجد في العصر الإسلامي مع الغناء ، أما في هذا العصر فإنها تكاد تختفي إلا أن تجزأ أو يدخلها فنون من التحريفات والزحافات .

ومن يدرس العروض الذي اكتشفه الخليل يحس مدى الصعوبات التي أحدثتها هذه الزحافات في دراسة الشعر العربي ، وأكبر الظن أن الخليل عمد إليها عمداً ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذاً إلى الملازمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد . وإن كثيراً من هذه الزحافات ليُحِيل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما في الأمر أننا ألقنا أن نقول إن البحر حدث فيه زحاف ونحوه ، وإنه لا يزال على حاله ، ولم يخرج عن محيطه . ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرَّمْل مثلاً ، ووزنه فاعلاتن ، فيدرك أنه حينما يلمُّ به الزحاف في الجزء الأول ويصبح فعلاتن ، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته . ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً ، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً . وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة ، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما .

وهذا التغير الذي أُلْمَّ بالرمل بسبب الزحاف نراه يلمُّ أيضاً بسببه في الأوزان والبحور الأخرى . وهو جانب نرى أصوله في الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فما يزالون يحرفون في الأوزان ، حتى لينتهي بهم هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصل في الشعر القديم ^(١) ، وهي ملاحظة جيدة ، وسبق أن رأينا البحث عند "اليد بن يزيد ، وقد أكثر منه العباسيون ، إذ نجده كثيراً عند بشار ومطيع وأبي أنواس ربي العتاهية وأضرابهم ، وأما المقتضب فهو عباسي ، واستعمله الشعراء في نادرة ، ومن أمثلته قول أبي نواس ^(٢) :

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

(٢) معاهد التنصيص ١/٣٠ .

حامل الهوى تعبُ يستخفُّه الطَّربُ
إن بكى يحقُّ له ليس ما به لعبُ
تضحكين لاهيةً والمحِبُّ ينتحبُ
كلما انقضى سببُ منك جاعى سببُ
تعجبين من سقَمي صحتي هي العجبُ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبي العتاهية^(١) :

أيا عُتْبَ ما يضرُّ كِ أنْ تُطْلِقِ صِفادِي

ومن أمثله قول سعيد بن وهب^(٢) :

لقد قلت حين قرُّ بت العيسُ يا نَوَارُ
قفوا فاربِعُوا قليلاً فلم يَرَبِعُوا وساروا

وهناك وزن آخر استحدثه العباسيون وهو الخَبَب أو المتدارك ، ومن أمثله

قول أبي العتاهية^(٣) :

هَمُّ القَاضِي بيتٌ يُطْرِبُ قال القاضى لَمَّا طُولِبُ
ما فى الدنيا إلا مذنبُ هذا عُدْرُ القاضى واقلبُ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغولاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عُرِفَ بأن له أشعاراً لا تدخل فى العروض^(٤) ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها^(٥) . ويقول ابن قتيبة فى ترجمته : « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قَصَّار فسمع صوت مِدْقَةٍ فحكى ذلك فى ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها :

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ . والصفاد : القيد .

(٢) أغاني (ساسى) ٦٩/٢١ . والعيس : الإبل . اربعوا : أقيموا .

(٣) مروج الذهب ٨٧/٧ .

(٤) أغاني (دار الكتب) ١٣/٤ .

(٥) ومن أشهر بصياغة الشعر على أوزان

جديدة أيضاً رزين بن زلفورد مولى طيفور
ابن منصور الحميرى خال المهدي ، فأكثر
شعره كان يخرج به عن العروض ، وكان ينحو
فى ذلك نحو عبد الله بن هرون بن السميدع
البصرى مؤدب آل سليمان . انظر معجم الأدباء
١٣٨/١١ وتاريخ بغداد ٤٣٦/٨ والأغاني
(دار الكتب) ١٦٠/٦ .

للمنون دائراتٌ يُدِرْنَ حَسْرَتَهَا هن يَنْتَقِمْنَنا واحداً فواحداً
وقال أيضاً :

عُتِبَ ما للخيالِ خبريني ومالى
لا أراه أُنانى زائراً مذ لىلى
لو رآنى صديقى رقى لى أو رثى لى
أو يرانى عدوى لأن من سوءِ حالى»^(١)

والمسألة لم تكن سهولة شعر وسرعته كما يقول ابن قتيبة ، بل كانت هذا الغناء العباسى وما يستلزمه من أوزان وأنغام جديدة .

ومهما يكن فإن الغناء نوع أوزان الشعر فى العصر العباسى تنوعاً واسعاً ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة ، أو يكاد ، كان يُشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرملى والهزج والخفيف ، فإن ألمَّ بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزوءاتها ، أو من اختلاف فى ضربها وأعاريضها . وقد فتح الخليل — كما قدمنا — أبواب الزحافات فى العروض ليعدّل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق فى الرقْم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل فى الأوزان التى كان يتطلبها الغناء العباسى .

ونستطيع الآن أن نفهم لماذا أدخل الخليل دراسة الزحاف فى العروض ، ولماذا ترك دوائره مفتوحة ، وجاء فيها بأوزان مهمة ، فقد كان يشعر بحاجة الغناء إلى التجديد فى أوزان الشعر ، ولو أنه عاش إلى عهد أبى العتاهية لنبّه على ما استحدثت من أوزان هو وغيره من الشعراء .

وأكبر الظن أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عُرف فى عصورها من أوزان فى الشعر العباسى ، بل إنما لناها تقصّر فى ضبط بعض أوزان الشعر القديم ، فهناك قصائد أثرت عن العصر الجاهلى وهى خارجة عنها ، يقول أبو العلاء : « وقصيدة عبيد (أقفّر من أهله مَلْحُوبٌ) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة

(١) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

لمذهب الخليل في العروض . وكذلك قصيدة عدي بن زيد العبادي :
 قد حان أن تصحو لو تُقصرُ وقد أتى لما عهدت عُصرُ^(١)
 ومن ذلك قصيدة المرقش :
 هل بالديار أن تعجب صممُ لو أن حَيًّا ناطقًا كلَّمُ
 فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين^(٢) . ومن ذلك
 نونية سُلَيمي بن ربيعة السابقة :
 إن شِواءً ونشوةً وخبَّبَ البازل الأمون
 فقد لاحظ التبريزي أنها خارجة عن العروض التي وضعها الخليل^(٣) .
 وهناك قطع صغيرة منتشرة في كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان
 الخليل ولكن مهما يكن فلا جهده في هذا الباب كان ممتازاً .
 وصنيع العناء في أوزان الشعر العباسي يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد
 صنعه في القوافي، إذ استحدث العباسيون المزدوج والمسمَّط^(٤) ، أما المزدوج
 فلعل أول من استخدمه بشار بن برد^(٥) . وأخذ الشعراء يستخدمونه من
 حوله وبعده في الشعر التعليمي، كما نرى في قصيدة بشر بن المعتمر التي رواها
 الجاحظ له في كتابه الحيوان^(٦) . ولا نراه يشيع في الشعر الغنائي . وهو
 يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا . وأما المسمَّط
 فيصاغ في أدوار متخالفة القوافي، غير أن كل دور يختم بشطر يتحد مع الدور
 الأول في قافيته . على أننا نجد في ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات
 الأندلسية تمضي على هذا النمط :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمعِ
 ونديمُ همتُ في غُرَّتِه
 ويشربُ الرَّاح من راحته

(١) المصنوع والمعايات ص ١٣١ .
 (٢) الصناعتين (طبعة عيسى الخليلي) ص ٣ .
 (٣) التبريزي على الحاشية ٨٣/٣ .
 (٤) نقد النثر لقدامة ص ٦٤ .
 (٥) أغاني (طابع دار الكتب) ١٤٥/٣ .
 (٦) الحيوان ٤٥٥/٦ .

كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعاً في أربع

وتستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز
وهي لابن زهر الشاعر الأندلسي المشهور^(١) ، والشائع أن الموشحات فن
أندلسي خالص^(٢) .

ومما ينسب إلى هذا العصر ضرب يسمى المواليا ، وهو شعر ينظم من بحر
البسيط بعبارة عامية ملحونة وتقفى شطوره أربعة أربعة ، ويقولون إن مولاة للبرامكة
هي التي بدأت هذا الضرب^(٣) . وهو الذي يعرف عندنا الآن بالموال . على
أن هذه القصة يحوطها شيء من الغموض . ومهما يكن فإن الغناء العباسي لم يؤثر
تأثيراً واسعاً في القوافي ، على نحو ما أثر في الأوزان ، إذ يترك ذلك للأندلس
والغناء هناك وما نشأ معه من موشحات وأزجال .

١٠

تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي

وتأثير الغناء العباسي لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائي ، بل تعداها إلى
موسيقى الشعر التقليدي ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين
جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، وأخذ كل منهما يتأثر بما يصيب
الآخر في مناهجه وطرق صناعته ، ولذلك كنا نجد في الشعر الغنائي كثيراً من
الأوزان الطويلة الشائعة في الشعر التقليدي ، كما نجد في الشعر التقليدي كثيراً
من الأوزان القصيرة المجزومة أو المولدة الشائعة في الشعر الغنائي ، على نمط ما
ما نجد في شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدي ، فقد روى له في ديوانه
قصيدتان من وزن مولد أحدهما^(٤) :

(١) معجم الأدباء ٢٢/٧ وانظر المغرب في
حل المغرب (الطبعة الثانية بدارالمعارف) ٢٧٢/١ .
(٢) انظر هذا العصر العباسي الأول للمؤلف (دارالمعارف) ص ١٩٩ . ص ١٩٤ . المسمود الذي حطمه الشوق .
(٣) الدهموري على الكافية ص ٣٦ .
(٤) ديوان مسلم (طبعة دارالمعارف)

يا أيها المعمودُ قد شَقَّكَ الصَّدُودُ
والأخرى^(١) :

نَبَا به الوسادُ وامتنع الرقادُ
وصنَّع سلمُ الخاسر أرجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادي ، ومما يقوله فيها :
موسى المطرُ غيثٌ بكترُ
عَدْلُ السَّيَرِ باقى الأثرُ
وهى تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيق إنه أول من ابتدع ذلك
فى الرجز^(٢) .

وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدى ، فقد أثر فيه من جانب
آخر هو جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع
الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده فى هذا الجانب هو البحرى ، فقد
كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليرجع النقاد روعة باللغة .
وحقاً إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وعبر الآمدى عن ذلك
عبارات مختلفة إذ يقول فى كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : « إنه صحيح
السبك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردى ولا مطروح »^(٣) ويقول
عنه أيضاً : « إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق »^(٤) .
ولكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات
وتلميحات ، وقد شكى عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها فى النقد ،
إذ يقول : « إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين
الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من
التلويح ، والأمر فى علم الفصاحة بالضد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء
فيه وجدت جلَّه أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا
يسقطن له إلا من غلغل الفكر ، وأدق النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى الملية يقوى

(٣) الموازنة (طبع الجواهب) ص ٢ .

(١) ديوان مسلم ص ٢٤٠ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق (باب الرجز (٤) الموازنة ص ٣ .

والقصيد) .

معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفى ، حتى كأن بَسْلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الوجه لا نِقَاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها»^(١). وحقاً أن كتب النقد والفصاحة عندنا مملوءة بكثير من هذه العبارات التي نجدها عند الآمدى ، والتي تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفى ، ويظهر أن هذا عيب يعم في النقد جميعه العربى والغربى ، فنحن نجد «رتشاردز» يعقد فصلاً في كتابه (أصول النقد الأدبى) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من إبهامها وغموضها نفس هذه الشكوى التي نجدها عند عبد القاهر^(٢) .

وإذن فينبغى أن نحترس من عبارات الآمدى وأمثالها ، وإن كانت تلفتنا إلى أن جمال الشعر عند البحترى لا يستقر في وعاء فلسفى أو ثقافى ، إنما يستقر في المادة والجسم وما به من سبك وخفة ورشاقة ، ولكن هل نستطيع أن نقيس هذا الجانب الصوتى الداخلى ونحلله ؟ وإذا استطعنا فبأى شىء نقيسه ؟ هل يمكن أن نقيسه بالعروض ؟ يقول النقاد إن العروض إنما يقيس «الموسيقى الخارجية» للشعر ، أما هذه «الموسيقى الداخلية» فإنه يفشل في قياسها لأنها «قيم صوتية خفية» لا يمكنه ضبطها ، وأشار إلى ذلك «لامبورن» في كتابه (أسس النقد) إذ يقول : «توجد موسيقى داخلية في الشعر وهى أوسع من الوزن والنظم المجردين»^(٣). ويقول «سبنجاردن» في كتابه (النقد الخالق) : «إن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان في الوزن ولكن من لا يشعر باختلاف بينهما كاختلاف شعر بوب من نثر دى كوينسى ؟»^(٤). وحقاً أنه لا يوجد بيتان في الشعر من صوت متكافئ واحد . قد يتفقان في قيمتهما الموسيقى ، ولكنهما يختلفان بعد ذلك في قيمتهما الصوتية الداخلية ، فلكل بيت صوته الخاص الذى لا يتحد مع صوت بيت آخر والذى يفضى بنا دائماً إلى هذا الجمال الموسيقى الغريب .

Lamborn, Rudiments of Criticism, (٣)

Chap. II.

Spingarn, Creative Criticism, p.45 (٤)

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .

Richards, Principles of Literary (٢)

Criticism, Chap. III.

والعروض لا يستطيع أن يقيس هذه القيم الصوتية الداخلية في موسيقى الشعر ،
ولاذن يحسن أن نبحت عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التي تقيس
هذا الجانب ما اكتشفه عبد القاهر في دلائل الإعجاز من (قواعد النظم) أو
قواعد هذه « الموسيقى الداخلية » وقد اتخذ من البحرى وشعره دليلاً على هذه
القواعد التي وضعها إذ يقول : « اعمد إلى قول البحرى :

بلونا ضرائب من قد نرى فإ إن رأينا لفتش ضربياً^(١)
هو المرء أبدت له الحادئا ت عزمًا وشيكًا ورأيًا صليبا
تنقل في خلقي سؤدد سماحًا مرجئ وبأسًا مهيبا
فكالسيف إن جثته صارخًا وكالبحر إن جثته مستهيبا

فإذا رأيتها قد راقتك ، وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ،
فعُدْ فانظر في السبب ، واستقص في النظر ، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه
قادم وأختر ، وعرف ونكرو وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ، وتوخي على الجملة
وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو ، فأصاب في ذلك كله ، ثم لطف
موضع صوابه ، وأتى ما أتى يوجب الفضيلة «^(٢) .

ويُسَدَّى عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذ من النحو ، ولكن
فاته أن علم النحو لا يكشف « الموسيقى الخارجية » موسيقى العروض ، فأولى به
ألا يكشف « الموسيقى الداخلية » موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده ،
ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات
والأساليب اللغوية ، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب ،
لأنه الجزء الموسيقي الذي لا يتكرر ، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه
في نحو ولا عروض ، وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحرى وأبى تمام
بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند البحرى فستجد فروقاً واختلافات
كثيرة .

(١) ضرائب : طابع . ضربياً : شيباً . (٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥ .

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية في الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ، ولعل خيراً من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظته « لامبورن » في كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان ، هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى ، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة ^(١) . أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به العباسيون اهتماماً شديداً وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك في كتابات الجاحظ ، إذ يكثر من توصية الأدباء بتصفية أساليبهم واختيار ألفاظهم ، وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يحسن منها وما يستهجن ^(٢) . ولعل من طريف صنيعه أنه وضع فاصلاً بين صناعة العباسيين ومن سبقهم من الأعراب ، وأقام هذا الفاصل على الملازمة الدقيقة بين الكلمات والحروف ، إذ يقول : « ومن ألفاظ العرب ألفاظ تناقَرُ وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد لإنشادهما إلا ببعض استكراه ^(٣) » . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيته مبلغ الشعر العباسي الذي كان يعيش فيه والذي ألهمه هذا الحكم ؛ ويحمد الجاحظ لحدائق الشعراء تخيرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى وكأنها سبكت سبكاً واحداً ^(٤) . وكان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ؛ يقول بعض الأدباء العباسيين : « أئذ ركم حُسْنُ الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دكلاً متعشّقاً ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملئ ، والمعاني إذا كُسيَت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربّت على حقائق أقدارها بقدر ما زُيّنَتْ وحسب ما زُخِرَتْ » ^(٥) . ولعل هذا ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة في الألفاظ لا في المعاني ^(٦) . فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم

(٤) البيان والتبيين ١/٦٧ .

(٥) البيان والتبيين ١/٢٥٤ .

(٦) الحيوان للجاحظ ٣/١٣١ .

(١) Lamborn, Rudiments of Criticism ,

Chap. III.

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠ .

(٣) البيان والتبيين ١/٦٥ .

ولإحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسي يحسُّ أن المعاني إذا سُبكت سبكاً جيداً تتحول عن مقادير صورها ، وتُربى على حقائق أقدارها .
والبحترى هو أبرعُ شاعر عباسي يَصوِّر هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره ، فقد عُرِفَ بمهارة واسعة فيه ، ويقول الباقلاني : « إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً »^(١) وما يزال يتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة جميلة يحسُّ ابن الأثير إزاءها « كأنها نساء حسان عليهن غلائلُ مصبغات وقد تحلَّين بأصناف الحلَى »^(٢) فالفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحلَى ، بل قد يكون لها خشخشة الحصَى ، ولكنه حصى من هذا النوع الذى يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حصاه حالية العذارى فتلمس بجانب العِقْد النّظِيم
وأما الجانب الثانى وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » ، فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصون به كثيراً^(٣) ، وكان البحترى يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع فى بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذى عُرِفَ به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تينسون وفرجيل . ويجد الباحث فى كتاب « أسس النقد » للامبورن بحثاً واسعاً فى هذا الجانب إذ حلله تحليلًا دقيقاً ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزى ، وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، ومن العسير أن نطبِّق ذلك على شعر البحترى ، فإن الشعر العربى لا يعتمد كالشعر الإنجليزى على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة . ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ فى وضوح أن البحترى كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة ، واقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :
تَحَلَّ عَلَيَّ الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهُ
وعادتُ صرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشًا تُغَاوِرُهُ^(٤)

(٤) القاطول : موضع على دجلة كان به قصر المتوكل المسمى الجعفرى . أخلق : هلى .
الدائر : الدارس . صرُوف الدهر : نوازه .
تغاوره : تحاربه .

(١) إعجاز القرآن (طبع مطبعة الإسلام) ص ١٠٦ .
(٢) المثل السائر (طبعة بولاق) ص ١٠٦ .
(٣) البيان والتبيين ١/ ٨٣ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ١١٤ ، ١٣٥ وما بعدها .

كَأَنَّ الصَّبَا تَوَفَّى نَذوراً إِذَا انْشَبَتْ تَرَاوَحُهُ أَذْيَالُهَا وَتُبَّهَا كَرُهُ^(١)
وَرَبَّ زَمَانٍ نَاعِمٍ ثُمَّ عَهْدُهُ تَرَقُّ حَوَاشِيهِ وَيُورِقُ نَاصِرُهُ^(٢)
تَغْيِيرَ حُسْنِ الْجَعْفَرِيِّ وَأَنْسَهُ وَقُوضَ بَادِي الْجَعْفَرِيِّ وَحَاضِرُهُ^(٣)
تَحَمَّلَ عَنْهُ سَاكِنُوهُ فَجَاءَ عَهْدُهُ فَعَادَتْ سِوَاءَ دُورِهِ وَمَقَابِرُهُ^(٤)

فإنك تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء ، إذ اختار البحترى ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة أو من هذا النوع الذي كانوا يسمونه بالجلزل ، لأنه غاضب ناثر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتاً ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التي أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتفاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذي دبّر هذه المؤامرة . وليس من شك في أن البحترى كتب هذه القطعة بفتح موسيقى محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الناثرة ، حتى لكأن الألفاظ لها قعقة السلاح ودوى المواقع المتعسة الحزينة ؛ ووفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثاني ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى . وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب . وبذلك مثل البحترى زفريات الحزن تمثيلاً جيداً ، ونذب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه ندباً خالداً . وقرأ هذه الأبيات التي يقرأها في وصف بركة :

تَنْصَبُ فِيهَا وَفودُ الْمَاءِ مُعْجَلَةً كَالْخَلِيلِ خَارِجَةً مِنْ حَبَلٍ مُجَرَّيْهَا
كَأَنَّهَا الْفَضَّةُ الْبَيْضَاءُ سَائِلَةً مِنْ السَّبَائِكِ تَجْرِي فِي سَجَارِيهَا
إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبَدَتْ لَهَا حُبُّكَ مِثْلَ الْجَوَاشِينِ مَصْقُولِ حَوَاشِيهَا^(٥)

- (١) تراوحه : تتناوبه في الرواح (عشا) .
تباكره : تهب عليه بكرة (صباحاً) .
(٢) ناعم : ناعم أهله . حواشيه : جوانبه ، ورقة حواشيه كناية عن سعادة أوقاته ، والشجر الناضر : الجميل ، والمراد أن عهده جميل .
(٣) الجعفرى : قصر المتوكل . قوض :
- تهدم . باديه : ظاهره . حاضره : داخله .
(٤) سواء : متساوية .
(٥) الصبا : ريح خفيفة كالنسيم تهب من جهة الشرق . الحبك : الطرق في الرمل ، الجواشين : الدروع .

فحاجبُ الشمس أحياناً يضاحكها ورَيْقُ الغيث أحياناً يباكيها^(١)
إذا النجومُ تراءتُ في جوانبها ليلاً حَسِبْتُ سماءَ رُكْبَتِ فيها

فلأنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حِلْيَةِ الصوت وزينته ،
فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها ، إذ عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها
حتى جعلنا نحسُّ هذه الحال من شدة اقتضاها لقوافيها . وهذا الجانب من
جوانب إحكام القافية وقف عنده النقاد العباسيون كثيراً ، وألحوا على الشعراء أن
تصير القوافي إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة
لها^(٢) ، حتى ليقول شبيب بن شيبه إن حظَّ جودة القافية وإن كانت كلمة
واحدة أرفعُ من حظ سائر البيت^(٣) .

وقد أقبل الشعراء يرصدون قوافيهم ، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة ،
ولعل في هذا ما يلفتنا إلى أن الترشيح والإرصاد وغيرهما من ألوان البديع الصوتية
التي ترتبط بقوافي الشعر إنما نشأت تابعة لهذه العناية التي كَلَّفَ بها الشعراء ،
إذ كانوا يلائمون ملامعة شديدة بين الألفاظ والغناء ، وما يزالون بشعرهم حتى
يحيلوه أنغاماً وأرقاماً موسيقية .

وأيّاً كان فالبحتري كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشح
لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويصِفُ الآذان للقائما ، إذ كان شاعراً ممتازاً
في فن الصوت وإن استمر يستمدّه من القيثارة العتيقة ، فيثارة الرعاة القدماء
التي حطَّسها أصحاب الشعر الغنائي — كما رأينا — في كثير من صورها وجوانبها ،
ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتاً جديدة معجبة ،
شأن الموسيقيين الممتازين . وكان يعرف في نفسه هذه الخاصة وكان تيّاهاً بها
مُدَّلاً ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور في حركته مرة جانباً ومرة
القهقري ، ويهز رأسه مرة ومنكبه أخرى ، ويشير بكفه ، ويقف عند كل
بيت ، ويقول : أحسنتُ والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون

(١) حاجب الشمس : قرنّها عند طلوعها . (٢) البيان والتبيين ١/ ١٣٨ .
ريق الغيث : أوله . (٣) البيان والتبيين ١/ ١١٢ .

لى أحسنت ، هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، وربما صنع ذلك أمام الخلفاء فضجَّ المتوكل من صنيعة ذات يوم وأقبل على الصيَّمرى فقال : أما تستمع ما يقول يا صيَّمرى وكان ينشده قصيدته :

عن أى ثمغري تبتسم وبأى طرفٍ تحتكيم

فقال : بلى يا سيدى مُرّنى فيه بما أحببت ، فقال : بحياتى اهتجّه على هذا الروى الذى أنشدنيه^(١).

ومهما يكن فإن البحترى استطاع أن يحول موسيقاه إلى ألحان وأرقام موسيقية خالصة ، وأقرأ له هذه القطعة :

لى حبيبٌ قد لجّ فى الهجر جدياً	وأعاد الصدفُ دمه وأبدى
ذو فُتُونٍ يُرى فى كل يوم	خُلُقاً من جفائه مُستَجداً
يتأبى منّعا ، ويُنعِمُ إسعا	فأ ويدنو وصلّا ، ويبعد صدّا
أغسدى راضياً وقد بيت غضبا	نّ ، وأمسى مولى ، وأصبح عبدا
وبنفسي أفدى على كل حال	شادنا ، لو يُمسّس بالحسن أعدى ^(٢)
مرّ بي خالياً فأطمع فى الوصّة	ل وعرضتُ بالسلام فردّا
وثقى خدّه لى على خو	ف فقبّاتُ جلّنا را ووردا ^(٣)
سيدى أنت ، ما تعرضتُ ظلماً	فأجازى به ولا خُنتُ عهدا
رقّ لى من مدامع ليس ترقّا	وارث لى من جوانح ليس تهندا
أترانى مستبدلاً بك ما عشّ	تُ بدليلاً ، أو واجداً منك ندياً
حاشّ لله ، أنت أفنّ ألحا	ظاً ، وأحلى شكلاً ، وأحسن قدياً

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجاباً شديداً^(٤) ، وحقاً إن البحترى استوفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق فى فن الصوت ، فأنت تراه يبدأ

(٣) الجلّنا ر : زهر الرمان الأحمر .

(٤) الصناعتين ص ٦٣ .

(١) معاهد التنصيص ٨٣/١ .

(٢) الشادن : ولد الغيبة تشبه به الفتاة

الجميلة .

فيوفق بين الشطرين في المطلع ، ويجعلهما مصرعين هذا التصريح الذي كان يعجب به أصحاب البيان ، ولا يكتفى بذلك بل نراه يلائم بين الحروف في الشطرين ؛ فقد تكررت الجيم في الشطر الأول كما تكررت الدال في الشطر الثاني فأحدث ذلك توافقاً صوتياً بين الكلمات ، وما تلبث أن تراه في البيت الثالث يرفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً ، إذ جاء بكلمة «يتأني» كأنها مشدودة إلى كلمة «ينعم» بواسطة هذا الرباط المحكم «منعاً» . وهنا نحس ما يصنعه التوافق الصوتي بين الحروف والكلمات من صلة في العبارات ، وما يزال البحرى يطلب هذا «التوافق الصوتي» حتى يأتي في الشطر الثاني بكلمتين ثم أخرين على نسقهما وحركاتهما ، واستطاع أن يصل إلى ذلك بهذا «الطباق الصوتي» بين «يدنو ويبعد ووصلا وصدًا» وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسي يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لوناً صوتياً يأتي به الشاعر من أجل الموسيقى . ومثل الطباق في ذلك هذا التقسيم الذي نراه في البيت والذي كان يُعرف به البحرى . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، وانظر إليه في البيت الرابع كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقربة بين كلماته ، فكل كلمة تُقبل على أختها ، تقبل أمسى على أصبح ، ومولى على عبدا ، كأن الكلمات من أسرة واحدة ، وليست هذه الأسرة إلا أسرة «الطباق الصوتي» وما تستتبعه من تقسيم . وانظر في البيت الخامس إلى الكلمتين : بنفسى أفدى ، ألا تحس أنهما متشابتان كأنهما عقدتا الخناصر . وانظر في البيت السابع إلى الجلتار والورد تر البحرى يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذي كان يعجب به أصحاب البديع والذي سمي بعدُ مراعاة النظير .

وانظر إلى قوافي الأبيات كيف أحكم قرارها فقد تابعت منسقة تنسيقاً جيداً وما هي (أبدا ، صدا ، عبدا ، أعدى ، فردا ، وردا ، عهدا ، تهدا ، ندا ، قدّا) فإنك تراها متحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها ، وسمى أصحاب البديع ذلك بعدُ بالتطريز ، وهو وشى غريب ، واستمع إلى هذا البيت :

رقّ لي من مدّامعٍ ليس ترّقّا وارث لي من جوانحٍ ليس تهدا

فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفين متقابلين وكأن كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني ، وحاول ذلك ثانية في البيت الأخير :

حاشَ لله أنت أفنُ الحَا ظًا وأحلى شكلاً وأحسن قَدًا

ولكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه في البيت السابق ، وهو وجه من وجوه التوافق الصوتي ويسميه أصحاب البديع باسم المماثلة . ومن يقرأ في شعر البحري يجد أمثلة كثيرة للجوانب الموسيقية الأخرى التي ضبطها أصحاب البديع، من مثل التصدير والترصيع وغير ذلك مما يتصل بالصوت وتنظيمه تنظيمًا موسيقيًا خاصًا .

ونحن لا نتصفح ديوان البحري حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد؛ إذ استطاعت أن تنهض بقمة فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء ، شعراء البادية . والحق أن البحري استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى ، وأقرأ له قصيدته السنية التي يصف فيها ليوان كسرى فإنك ستراعى حين تراه لا يكتفى بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات ؛ بل هو يعمم هذا التوافق في القصيدة كلها ، واستمع إليه يستلهمها بقوله :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدُ نَفْسِي	وترَفَعْتُ عَنْ جَدِّا كُلِّ جَبِشٍ ^(١)
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَتِي الدَّهْ	رُ التَّمَاثُلُ مِنْهُ لَتَعَسَى وَتَكُنْ ^(٢)
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي	طَفَفَتْهَا الْأَيَّامُ تُطْفِئُ بِسَخْسِ ^(٣)
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفْهِ	عَلَّلِ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خِمْسِ ^(٤)

(١) الجدل : العطاء . الجبس : اللثيم .
 (٢) التماسك : الانقلاب على الرأس .
 (٣) البلغ : جمع بلغة وهي ما يكفي من العيش . والصباية : البقية ، طففتها : نقصتها .
 (٤) الرفه من العيش : اللين . والعلل : الشرب تبعاً . الخمس : أن ترد الإبل الماء بعد ثلاثة أيام .

وقديماً عهدتني ذاهنات
ولقد رابني نبوء ابن عمي
وإذا ما جفيت كنت حرياً
حضرت رجلي الموم فوجهه
أتسلى عن الحظوظ وآتي
ذكرتهم الخطوب التوالى
وهم خافضون في ظل عال
حليل لم تكن كأطلال سعدى
ومساع لولا الحباة منى

آبيات على الدنيا شمس (١)
بعد لين من جانبيه وأنس (٢)
أن أرى غير مصبح حيث أمسى
ت إلى أبيض المدائن عيسى (٣)
لحل من آل ساسان درس (٤)
ولقد تذكر الخطوب وتبني
مشرف يحس العيون ويخشي (٥)
في قفار من البساس ملس (٦)
لم تطيقها مسعاة عنس وعبس (٧)

فلأنك لا شك وعيت ما في هذا الصوت من جمال وزينة ، وإذا أخذت
تحقق مرجع هذا الجمال ومرد هذه الزينة وجدتهما جميعاً يعودان إلى توافقات
موسيقية . وركز البحري هذه التوافقات في القافية ، إذ اختار لنفسه قافية
ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشى البالغ . والإنسان
لا يتابع البحري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع
الصوت من جهة ويصره من جهة أخرى ، فهو مجسم في شكل رائع . وقد
وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها ، بل عن طريق

(٥) خافض : راغد العيش رافقه ، عال :
قصر شاهق ، ويقصد القصر الأبيض .
مشرف : بالغ الارتفاع ، يحس العيون :
يضمفها إذا نظرت إليه ، لارتفاعه الشديد .
يخشي : يؤذي ويقول .
(٦) حلل : جمع حلة ، وهي الطائفة من
بيوت القبيلة ، البساس : القفار ، ملس :
خالية .
(٧) مساع : مكارم وأعمال جليلة . لم
تطيقها : لم تستطعها ، عنس : قبيلة عينية ،
وعبس : قبيلة مصرية .

(١) الهنات هنا : الخصال ، الدنيا :
الأشياء والأغراض الخسيسة ، شمس : عنيدة .
(٢) رابني : أوقعني في الريب والشك ،
نبو : جفوة وفجوة ، ويقصد بابن عمه الخليفة
المتنصر .
(٣) أبيض المدائن : يريد القصر الأبيض
بالمداين ، وهو من صنع الأكاسرة ، والعنس :
الناقة القوية .
(٤) آسى : أحزن ، وآل ساسان : هم
حكام الفرس من الأكاسرة قبل الإسلام ،
درس : دارس وعاف .

التوفيق في الملازمة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين ، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها ، فكثير منها تكثر فيه السين . وأعد النظر في الأبيات السابقة وخاصة الأول منها والثاني والثاسع والثاني عشر والثالث عشر فلنك تراه يعرف كيف يأتي بكلمات من ذوات السين كى يلائم بينها وبين القافية ؛ حتى ليشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب فيبينها صلة شديدة من الموسيقى . ولم يكتف البحترى بالإكثار من حرف السين في القصيدة ، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها ، وهى فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات ، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية ، كأن يقول في الأبيات السابقة :

وقديمًا عهدتني ذا هناتٍ آبياتٍ على الدنيئات شمسٍ

وواضح ما في هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية ، ولكن الذى يهمنى الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها في كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذباً شديداً ، ولعل ذلك هو السبب في أنه أكثر في تلك القصيدة من صنع قوافي داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى في قوله :

وتماسكتُ حين زعزعتني الدهرُ التماساً منه لتعسى وتكسى

وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة لنتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفنى الذى جعل القدماء يقولون إن شعر البحترى به صناعة خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصوت في الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها في صناعته . ويتصل بهذه القوافي الداخلية ما نراه في «سينيته» من تقطيعات في الكلمات كأن يقول :

وإذا ما جُفيتُ كنت حريّاً أن أرى غيرَ مُصبحٍ حيث أمسى

فلنك تراه يوازن بين الكلمتين «غير مصبح» و «حيث أمسى» موازنة دقيقة فهو

يخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة التجانس الصوتي فيها ، فقد سُبقت الأولى بغير والثانية بحيث ، وهما متوافقتان في عدد الحروف والحركات والسكنات ، ونفس الكلمتين مصبح وأمسى بينهما اتفاق في الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثم سكون فكسر . ومن هذا النمط قوله :

وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٍ يُخَسِرُ الْعِيُونَ وَيُخْسِي

فإنك تراهنا يلائم ملائمة أوضح من حيث التوافق الصوتي إذ عُبِّرَ قبلُ يُخْسِي بكلمة يحسر ، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها . والحق أن البحترى فكر طويلاً في الحركات والسكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة . ولعل ذلك هو الذي جعله يصل إلى ملائمة أخرى بين القافية وكلمات البيت، ولكن لا من حيث السينات أو الكسرات أو التقطيعات الصوتية. وإنما من حيث عدد الحروف ، إذ يلاحظ من يتتبعه في هذه القصيدة أنه عُنِيَ بالكلمات الثلاثية في صناعتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية، كأن يقول :

وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدٍ رَفِهُ عَمَلٍ شَرْبُهُ وَوَارِدٍ خِمْسٍ

فإنك تحس في هذا البيت جمال الكسرات، وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول وبين القافية ، إذ اتحد معها في عدد الحروف والحركات والسكنات ، وهو حقاً لم يتحد في الحرف الأخير معها ، فإن ذلك ينحصره الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرون على نحو ما نرى في القصيدة نفسها ، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثاني ، وما في هذا البيت الذي نحن بصددده ليس تصريحاً ، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتي ، عمه البحترى في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما نرى في الأبيات الثالث والسادس والثالث عشر من القطعة السابقة . ومن ينكر أن كلمة علل تلاعت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية ؟ أرايت إلى

أى حد استطاع البحرى أن يوفر كثيراً من القيم الصوتية فى هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها فى غاية الدقة ؟ ، إذ أمكنه بملاءمات بين القافية وعدد حروفها ورويّتها وحركة رويّتها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة . وهذه الملاءمة يوزعها البحرى على قصائده الأخرى فى ديوانه ، ولكنه لا يركزها فى قصيدة كما ركزها فى تلك القصيدة السينية ، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة فى استخدام فن الصوت وما وقف عليه من أسرار .

وما من شك فى أن ذلك كله نشأ عند البحرى متأثراً بموسيقى الشعر الغنائى إذ كانت هذه الموسيقى تعتمد عليه فى أصواتها وأرقامها ؛ وكانت هى وما ترتبط به من غناء تُعين عليه ، وتدعو إلى العناية به والتجديد فيه .

الفصل الثالث

الصنعة والتصنيع

لله ما راح في جوانحه من لؤلؤ لا ينال من طلبه
يخرج من فيه في الندي كما يخرج ضوء السراج من لهبه

(بشار)

١

الشعر في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة

لا نكاد نمضي في القرن الثاني للهجرة حتى يقوم على صناعة الشعر أمشاج من العرب والموالي الذين كانوا يعيشون في المراكز العقلية الكبرى وخاصة البصرة والكوفة ، فكان طبيعياً أن تتطور صورته وأن تختلف عن صورة الشعر القديم الذي كان يستمد من علاقات البادية وصلاتها الحسية والمعنوية ، لسبب بسيط ، وهو أن مَنْ ينظمونه يَحْيَوْنَ في المدن ، وتؤثر فيهم علاقات وصلات جديدة ، بعضها سياسي ، وبعضها حضري واجتماعي ، وبعضها عقلي وثقافي ، ونحن نسوق طائفة من هذه العلاقات والصلات الجديدة .

الدعوة العباسية

أخذت هذه الدعوة في الظهور منذ أوصى أبو هاشم بن محمد بن الحنفية بالإمامة من بعده إلى محمد بن علي بن عبد الله بن العباس . فتحوّلت إليه الفرقة المعروفة في تاريخ الشيعة باسم الكيسانية التي كانت تدين بإمامة ابن الحنفية . كما تحوّلت إليه فرقة أبي هاشم نفسه المسماة بالهاشمية ، وأخذ على رأس المائة يدير من موطنه في الحُمَيْمَةِ دعوة سرية للقضاء على بني أمية ، وأرسل دعائه

في الآفاق ، وخاصة في الكوفة وخراسان ، وما زال يوالى الدعوة ، حتى توفي ، فخلفه وصيه وابنه إبراهيم ، ولما طلبه الأمويون وأيقن بالهلاك أوصى لأخيه أبي العباس السفاح . وبعد مغامرات ومخاطرات جمة استطاعت الجيوش الخراسانية بقيادة قحطبة وابنه الحسن القضاء على الدولة الأموية ، واتخذ السفاح الهاشمية بالقرب من الكوفة حاضرة له ، ولم تطل مدته فخلفه أبو جعفر المنصور ، ويُسَمَّى المؤسس الحقيقي للدولة العباسية ، وقد ثار عليه عمه عبد الله ، فقضى على ثورته أبو مسلم الخراساني ، ولم يلبث هو أن قضى على أبي مسلم إذ استدبره إلى «المدائن» وقتله . وفي هذه الأثناء كان العلويون يرون العباسيين اغتصبوا دولتهم ، إذ كانوا يظنون أن الخراسانيين يعملون من أجلهم وأن العباسيين صرفوهم عنهم بخبثهم ومكرهم ، فثاروا أولاً في الحجاز بقيادة محمد بن عبد الله بن الحسن ثم ثاروا في البصرة بقيادة أخيه إبراهيم ، واستطاع المنصور أن يقضى على الثورتين ، جميعاً . ولما تم له الظفر بأعدائه فكر في أن يبتعد عن الكوفة مستقر الشيعة والعلويين ، فاختار قرية صغيرة على الضفة اليسرى من دجلة تسمى «بغداد» ، لتكون حاضرة دولته وأقام فيها قصوراً لنفسه وحاشيته ، كما أقام فيها دواوين دولته ، واجتذب إليها التجار والعلماء . وبنى بلحيشه معسكراً على الضفة اليمنى ، وأطلق عليها اسم دار السلام ، ولكن اسمها القديم هو الذي ذاع وشاع .

وعلى هذا النحو استقر العباسيون في بغداد ، ولم تقم للشيعة قائمة بعد المنصور . وكذلك الشأن في الخوارج فإن حروب الأمويين طحنتهم ، ولم نعد نسمع بثوراتهم في العراق إلا مشاغبات ضيئلة ، سرعان ما تخمد . وانتقلوا بنشاطهم إلى بلاد المغرب حيث لا تزال لهم بقايا هناك إلى اليوم . وقد يكون السبب في ذلك أن العرب خوارج وغير خوارج في هذا العصر دحرتهم الجيوش الخراسانية فعادت فلولهم إلى الصحراء ، ولم تعد الدولة العباسية تشهد في العراق معارضة سياسية على نحو ما كان الأمر في عصر بني أمية . وليس معنى ذلك أن الشيعة عدموا من يتشيع لهم من الشعراء . فقد كان هناك من يتشيعون لهم ، غير أن كثيرين من شيعتهم لم يجدوا بأساً في أن ينضوا تحت لواء العباسيين ، فقد رجع الحق بهم إلى أهله

وورثته الشرعيين ، وخير من يمثل ذلك السيد الحيمري ، فقد كان من غلاة الشيعة ، وكان يجهر بتأييد العباسيين ، ومدح السفاح حين دخل الكوفة فقال (١) :

دونكموها يا بني هاشم فجددوا من عهدها الدارِسا
دونكموها فالبسوا تاجها لا تعددوا منكم له لايسا

وظلَّ يَحْطِبُ في جبل الخلفاء العباسيين ، وظلوا يقربونه ويُجزلون له في العطاء وهو لا ينسى علياً وفضائله مؤمناً برجعة إمامه محمد بن الحنفية ، ومن مستحسن شعره في آل الرسول صلوات الله عليه (٢) :

أني حسنت والحسين الرسولُ وقد برزا ضحوةً يلعبان
وضمهما ثم قدأهما وكانا لديه بذلك المكان
وطأاً تحتها عاتقته فنعيم المطيئة والراكبان

ولتقى في القرن الثاني بكثير من هؤلاء المتشيعين الذين يسرفون في مدح العباسيين مثل منصور النمرى ، وكان يكثر من رثاء العلويين وبكائهم ، ومن جيد ما قاله فيهم (٣) :

آل الرسول ومن يحبهم يتطامنون مخافة القتل
أمن النصارى واليهود وهم من أمة التوحيد في أزل (٤)

ولعل أهم شاعر أعلن عقيدته الشيعية وعاش يناضل في سبيلها هو دجيل الخزازي ، وكان يأتي بالفري في بكاء آل البيت ورثائهم ، وامتناز بأنه كان يضيف إلى ذلك هجاء لاذعاً في العباسيين ، وكأنه نظر إلى بيتي الفري السابقين حين قال (٥) :

أرى أمية معذورين إن قتلوا
قتل وأسروا وتحريقاً ومنهبة
ولا أرى لبني العباس من عذر
فعل الغزاة بأرض الروم والخزاز

(٣) نفس المصدر ص ٢٤٧ .

(٤) أزل : شدة وضيق .

(٥) أغاني (سامي) ٤٤/١٨ .

(١) الأغاني (طبع دار الكتب) ٢٤٠/٩ .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز (طبع

دار المعارف) ص ٣٥ .

وهو صاحب القصيدة الثائية المشهورة ^(١) :

مدارسُ آياتٍ خلتُ من تلاوةٍ ومنزِلُ وحيٍ مُقنَّفر العَرَصاتِ

ويقول ابن المعتز: إنها أشهر من الشمس

وكان هؤلاء الشعراء المشيعون يعدون شذوذاً في تلك الحقب التي استقر فيها الأمر لبني العباس . ولعلمهم من أجل ذلك كانوا يداجونهم ويمدحونهم حتى دعبل فإنه كان يكثر من مديح المأمون . وكان الشعراء عامة من حوله ومن قبله وبعده يُضفون عليهم مدائحهم ، ووقف كثيرون منهم يدافعون عن حقهم في الخلافة أمام العلويين ، وأنهم ورثتها الشرعيون بحكم ما نزل به الوحي الكريم في مثل قوله تعالى « وأولو الأرحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله » وما جاء في فريضة الميراث من تقديم العم على أبناء البنات ، ولعل أحداً لم يبلغ من ذلك ما بلغه مروان بن أبي حفصة في مثل قوله للمهدى :

يا بنَ الذي ورث النبيَّ محمدًا	دون الأقارب من ذوى الأرحامِ
الوحيُّ بينَ بني البنات وبينكم	قَطَعَ الخِصامَ فلات حينَ خِصامِ
فارضضوا بما قسم الإله لكم به	ودعوا وراثته كلَّ أُصَيْدٍ حامٍ ^(٢)
أننى يكون ذاك بكائنٍ	لبني البنات وراثته الأعمامِ

فالعباسيون لا العلويون هم أصحاب الحق في ولاية المسلمين ، وهو حق إلهي نص عليه القرآن الكريم . وكمن من شاعر صور هذا الحق مُضغفاً على العباسيين سيرة تقية عادلة ، فهم ظل الله في أرضه يحكمون الناس بتفويضه وإرادته .

الشعوبية

خسر العرب بسقوط الدولة الأموية سيادتهم المطلقة التي كانت لهم في هذه الدولة ، إذ كان السلطان عربياً خالصاً ، ولم يعد لهم ولا لجزيرتهم أى شأن مهم في السياسة ، فقد غلب الفرس على الدولة وأصبحوا هم السادة وأصحاب النفوذ في

(١) معجم الأدباء لياقوت (طبع مصر) (٢) الأصيد : السيد . والخاص : من يحب ذويه . ١٠٣/١١

البلاط العباسي . ومن المحقق أن الثورة العباسية لم تكن ثورة على العروبة من حيث هي عروبة ، وإنما كانت ثورة على الأسرة العربية الحاكمة التي لم تكن تعترف بمبدأ المساواة بين جميع المسلمين عرباً وغير عرب في الحقوق ، خارجة بذلك على نظرية الإسلام التي تنص على هدم العصبية القبلية والجنسية في مثل قوله تعالى : « إن أكرمكم عند الله أتقاكم » و « إنما المؤمنون إخوة » وقول رسوله الكريم في خطبة حجة الوداع : « لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى » وقوله : « المؤمنون إخوة تتكافأ دماؤهم ويسعى بذمتهم أدناهم ، وهم يندء على من سواهم » . وكان على مسابقيه من الخلفاء الراشدين يأخذون بهذه النظرية المثالية ، فلما انتهت مقاليد الحكم إلى بنى أمية أخذ كثير من العرب يشعرون بالتفوق على الأعاجم الذين غلبوهم . وتملكهم الإحساس بالسيادة ، فنظروا إلى غيرهم من الأمم نظرة السيد إلى المسود ، وتبلور هذا الإحساس في الدولة وحكامها فلم يسووا بين الموالى المسلمين والعرب في الخراج وأرهقوهم بالضرائب ، سوى ما كان من عمر بن عبد العزيز ، إلا أن قصصر عهده لم يتيح الفرصة كاملة ليقف الموالى مع العرب على قدم المساواة ، وسرعان ما أُسُدت على سياسته الرشيدة ستور النسيان .

وأخذت هذه المشكلة مشكلة المساواة بين الموالى المسلمين والعرب تتبلور في سرعة ، ومن غير شك كانت أهم سبب في اعتناقهم للتشيع ، فإن علياً حين اتخذ الكوفة حاضرة لخلافته كان يسوى بينهم وبين العرب في الحقوق ، فلما قُتِل وأخذ الأمويون يقسون عليهم في المعاملة كانوا يذكرون أيامه ويبكون عهده ويتمنون أن لورد الحكم إلى أحد أبنائه . لعله يعيد الأمر إلى نصابه . حتى إذا نظّم العباسيون الدعوة لهم في خراسان انضموا إليها أفراداً وجماعات ، وكونوا هذا الجيش الفسحيم الذي قضى قضاء مبرماً على الدولة الأموية وجيوشها العربية .

ومعنى ذلك أن الثورة العباسية الأعجمية لم تكن ثورة على العروبة من حيث هي . وإنما كانت ثورة من أجل تطبيق نظرية الإسلام في المساواة بين العرب والموالى . غير أن الظروف أدت إلى أن يكون الفرس في جانب والعرب في جانب

وأن تعلقو كفة الفرس وأن يشعروا شعوراً قوياً بقوميتهم ، إذ أصبح النفوذ في أغلبه لهم ، واستطاعت أسرة من أسرهم ، وهى أسرة البرامكة أن تحتفظ بالوزارة أعواماً طويلة من القرن الثانى ، وكان لها أثر عظيم في حياة الجماعة ، إذ عملت على إشاعة التقاليد الفارسية في الحكم ، وشجعت على نقل آداب قومهم إلى العربية . وخلفهم بنو سهل في عهد المأمون ، وهم فرس أيضاً . ويمضى العصر العباسى إلى خلافة المعتصم فارسياً حتى يُخرج هذا الخليفة أمر الجيش من أيدي الفرس ، فيجلب له جنوداً من الترك ويبنى لهم سامراً (سُرَّ مَنْ رَأَى) . على أن العنصر العربى ظل ممثلاً بقوة في الخلفاء العباسيين وفي الدين الإسلامى واللغة العربية وفي بعض الأفراد من الوزراء والولاة والقواد أمثال يزيد بن حاتم المهلبى ومعين بن زائدة ويزيد بن مزيد وحُمَيْد الطوسى وأبى دُكَّاف العِجلى . ولكن مما لا شك فيه أن الأعاجم كانوا متفوقين طوال العصر العباسى الأول ، فوقفوا من العرب نفس الموقف الذى كانوا يقفونه منهم في عصر بنى أمية .

وهنا نجد مشكلة المساواة بين الموالى والعرب تثار في نطاق واسع تحت اسم الشعوبية ، وكان واضحاً أن الموالى يسبقون العرب في العلم ، إذ كان منهم أكثر العلماء لا في العصر العباسى وحده ، بل منذ العصر الأموى ، وطبعاً كانوا يسبقونهم في الزراعة والحرف المختلفة ، وهم اليوم يسبقونهم في السياسة ، وأخذت الدولة تفيد فائدة واسعة من النظم الساسانية القديمة كما أخذت تنظم ترجمة الثقافات الأجنبية . وأصبحت كثرة الأدباء كتاباً وشعراء من الموالى وخاصة الفرس ، إذ كان ابن المقفع أكبر كتّاب عصره فارسياً ، وكذلك كان بشار بن بُرْد زعيم المجددين في الشعر . كل ذلك هيباً لفتح هذا الباب الكبير : باب الشعوبية ، وواضح من اسمها أنها تبحث في فضائل الشعوب وأيها يتقدم غيره من الأمم ، وقد تحولوا بها من المساواة التى كانوا يريدونها بينهم وبين العرب إلى إثبات أنهم فوقهم وأفضل منهم . وانبرى لذلك جماعة من علمائهم جعلوا همهم الحطّ من شأن العرب في جاهليتهم بما كانوا فيه من البداءة والفظاظة ولبعدهم عن أسباب المدنية والحضارة ، ووضعوا كثيراً من الكتب في

مثالهم ، يذكرون فيها مثالب القبائل قبيلة قبيلة ، واشتهر بالكتابة في هذه المثالب أبو عبيدة وعلاء بن شعوبى والهيثم بن عدى ، وتعرضوا لفضائلهم ينقصونها على نحو ما نقض سهل بن هرون فضيلة الكرم في رسالته التى رواها الجاحظ في فاتحة بخلائه ، ووضعوا عليهم كثيراً من القصص وأنطقوهم أشعاراً لم ينظموها ، وتعرضوا لأدواتهم وأسلحتهم في القتال ولما كانوا يأخذون به أنفسهم في الخطابة من الاعتماد على العصى والقسي . ورد عليهم الجاحظ في البيان والتبيين^(١) وابن قتيبة^(٢) وغيرهما ردّاً مفصّلاً . وكانت هذه الدعوة من غير شك سيئة لأنها تدعو إلى تفريق الجماعة الإسلامية وتثير الأحقاد والضغائن بين شعوبها . غير أن ثورة الفرس — فيما يظهر — كانت جاحجة ، وكان يمدّها من اعتلوا منهم المناصب الكبرى في الدولة ، وخاصة البرامكة ، فانقلبت تلك الدعوة إلى ما يشبه ثورة على العرب ، وأغرى شعراؤهم بإعلانها ، فإذا بنا نجد بشاراً الذى كان يفخر في عصر بني أمية بمواليه القيسيين في مثل قوله^(٣) :

أمنتُ مضرَةَ الفُحْشاءِ أنى أرى قَيْسًا تضرُّ ولا تُضَارُّ
كأن الناس حين تغيب عنهم نباتُ الأرض أخطأ القطارُ^(٤)

وقوله^(٥) :

لأنى من بنى عُقَيْمِلَ بن كعبٍ موضع السيف من طُلَيْى الأعناقِ^(٦)
يتغيّر على العرب وكأنما يشعر أن الحياة واثته وأنها استقامت على هواه ،
فيتبرأ من ولائهم ويرده عليهم ، فولاؤه لربه يقول^(٧) :

أصبحتُ مولى ذى الجلالِ وبعضهم مولى العُريْبِ فخذُ بفضلِكَ فافخّرْ

- | | |
|--|--|
| (١) انظر كتاب النسا في فاتحة الجزء الثالث من البيان والتبيين . | والنشر (٢٥٠ / ٣) . |
| (٢) راجع كتاب العرب لابن قتيبة في رسائل البلقاء نشر محمد كرد على . | (٤) القطار : المطر . |
| (٣) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٩ / ٣ | (٥) أغاني ١٣٩ / ٣ . |
| وديون بشار (طبع لجنة التأليف والترجمة | (٦) الطلي : أصول الأعناق ، واحداً طلية . |
| | (٧) أغاني ١٣٩ / ٣ . |

مولاك أكرم من تميم كلها أهل الفُعال^(١) ومن قريش المشعَرِ
فارجعْ إلى مولاك غيرَ مدافع سبحان مولاك الأجلُّ الأكبر

ويُفخر بقومه فخراً عنيفاً ، ويحاول الغنصُ من العرب بكل ما وسعه ، وما
يصور عُنْف ذلك عنده قصيدته^(٢) :

هل من رسولٍ مخبرٍ عني جميعَ العربِ
بأنني ذو حَسَبٍ عالٍ على ذى الحسبِ
جمدئى الذى أسمى به كسرى ، وساسان أبى
وقيصرٌ خالى إذا عددت يوماً نسي

ومضى يتحدث عن أجداده من الفرس وأخواله من الروم وأنهم كانوا
ملوكاً متوجين يتحلون بالجوهر ويلبسون القراء الثمينة ، وذكر ما كانوا يضرّبونه
حولهم من الحُجابه ، وكيف كان الوصفاء يسعون بين أيديهم بصحاف الذهب
وأوانيه . وافتخر بأن الدولة العباسية قامت على حراهم ، وعدّد كثيراً من مظاهر
الحشونة عند العرب . وهى شعوبية جاعحة دفعته دفعاً إلى أن يهجو العرب بقصيدة أخرى
أكثر مرارة^(٣) . ويروى أنه دخل على المهدي وقد عرف ثورته على العرب
وشعوبيته فقال له : فيمن تعتدُّ يا بشار؟ فرد عليه : أما اللسان والزُّبُّ فعريان وأما
الأصل فعجمي كما قلت في شعري يا أمير المؤمنين :

ونُبِّئتُ قوماً بهم جِنَّةٌ يقولون : من ذا وكنت العَلَمُ
ألا أيها السائلُ جاهداً ليعرفني أنا أنفُ الكرمِ
نمتُ في الكرامِ بنى عامرٍ فروعى وأصلى قريشُ العَجَمِ

وسأله المهدي : فمن أى العجم أصلك ؟ فقال : من أكثرها فى الفرسان ،
وأشدّها على الأقران ، أهل طُخارستان^(٤) . ولا يغضب المهدي ولا يشور على

(١) الفُعال : الفعل الجميل من الكرم ونحوه . (٣) انظر الديوان ٢٢٩/٣ .
(٢) الديوان ٣٧٧/١ . (٤) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٨/٣ .

نحو ما غضب وثار هشام بن عبد الملك في العصر الأموي حين افتخر إسماعيل ابن يسار النسائي في بعض مديحه له بأبائه الفرس^(١). ولم يكن إسماعيل يقصد إلى شعوبية ثائرة على العرب على نحو ما كان يقصد بشار. ومعنى ذلك أن تحولاً واضحاً حدث في الحياة، حتى أصبح الخلفاء يُغضون على هذه الشعوبية، وما يُطَوَّى فيها من عصبية جنسية، وكان من أهم الأسباب في هذا الإغضاء أن العجم هم الذين دفعوهم إلى منصة الحكم.

وإذا تركنا بشاراً إلى الجليل التالي المعاصر للبرامية في زمان الرشيد وجدنا هذه الشعوبية تشتد، إذ ازداد تأثير الشعراء بالحضارة الفارسية المادية، ودفعهم ذلك إلى التمرد على التقاليد العربية والإسلامية، فخرجوا على عادات العرب الاجتماعية ونظم الإسلام وقوانينه، ولعل أبا نواس خير من يمثل هذا الجليل، وأغلب الظن أن ثورته لم تكن ثورة جنسية، بل كانت ثورة حضارية من نوع خاص، ثورة الحضارة الفارسية وكل ما اتصل بها من خمر ومجون على العرب وحياتهم الإسلامية، وهو يثور في ضجيج وعجيج وصياح وهجوم حتى على الشعر وتقاليده، على نحو ما نرى في قوله^(٢):

قل لمن يبكي على رسمٍ درّس	واقفاً ما ضرّ لو كان جالس
تصف الربع ومن كان به	مثل سَلَمَى ولُبَيْسَى وخَنَس
أترك الربع وسلمى جانباً	واصطبِحْ كَمَرْخِيَّة ^(٣) مثل القبس

وقوله^(٤):

عاجَ الشَّقِيَّ على رسمٍ يسأله	وعُجِبْتُ أسأل عن خَسْمَاة البلد ^(٥)
يبكي على طلل الماضين من أسد	لا درّ درك قل لي: مَنْ بنو أسد؟
ومن تسميم ومن قيس ولَفْهَمَا؟	ليس الأعاريبُ عند الله من أحدٍ

(٢) كرخية: خرة منسوبة إلى الكرخ، ناحية ببغداد.

(٤) الديوان ص ٢٦٦.

(٥) عاج: وقف وعطف على المكان.

(١) أغاني (طبع دار الكتب) ٤/٢٢٢ وما بعدها.

(٢) ديوان أبي نواس (طبعة آصاف) ص ٢٩٩.

ولم تقف الشعوبية عند ذلك فقد كان الشعراء من العجم يتعصبون للوزراء منهم حين يسلون الحكم ، وكان هؤلاء يغدقون عليهم في العطاء ، كما كانوا يغدقون على الشعراء من العرب حين يمدحونهم . وقلما وجد في عصر الرشيد شاعر لم يمدح البرامكة ، وتنسب زعماء العرب للفكرة ، فكانوا يجزلون للشعراء في عطاياهم ، ومدايح مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة مشهورة ، وكذلك مدائح علي بن جبلة في أبي دُلُف العجلي وحُمَيد الطوسي . وقد جذبوا بنوهم كثيرين من شعراء الفرس ، ومدايح مسلم بن الوليد في يزيد بن مَزِيد تدور على كل لسان . وقل ذلك نفسه في الخلفاء ، فقد كان بأيديهم خزائن الدولة ، فملأوا منها حجور الشعراء . وكان ذلك كله باعثاً في تجويد الشعراء لمدايحهم ومراثيهم حتى أتوا فيها بالعجب العجيب .

اللهو والمجون

لعل مجتمعاً عربياً لم يعرف اللهو والمجون كما عرفهما المجتمع العباسي في القرنين الثاني والثالث ، فقد غرق الناس في الكوفة والبصرة وبغداد إلى آذانهم في الحضارة الفارسية المادية وما يُطوى فيها من غناء ونحس . وحقاً بدأت طلائع ذلك في أواخر العصر الأموي حين ظهر الوليد بن يزيد وحين أخذت الكوفة تسرف على نفسها في اللهو وما يتبعه ، لكن ذلك لا يقاس في شيء إلى ما كان في العصر العباسي الذي شعر فيه الفرس بحريتهم ، حتى لتأخذ شكل ثورة عاصفة على جميع التقاليد العربية . ومضى أبناء هذه الثورة يعبثون من كثوس اللهو والخمر حتى الثمالة ، وانتشرت دورهما في كل مكان ، ولم تكن تزخر بالخمير والغناء وحدهما ، بل كانت تزخر أيضاً بالقيان والغلمان .

وساعد في اتساع هذه الموجة شيثان : ظهور مذاهب شاذة بلبلت الأفكار وعلى رأسها مذاهب الزنادقة والدهريين ، ثم انتشار دور القيان ، التي كانت تعرضن للبيع ، وكانت تتقفهن وتؤدبن وتعلمهن الغناء ، ومر بنا في الفصل السابق تفصيل الحديث عن هذه الحركة وأثرها في الشعر ومعانيه وأوزانه . وهي لم تقف

عند ذلك فإن أصحاب هذه الدور كانوا يتخذونهن لتسليّة رؤّادها وابتزاز أموالهم ، فكانت مألفاً للشعراء يختلفون إليها ، وكانوا ينظمون فيهن أشعارهم ، وهن يغنيهن فيها ، بينما هم يشربون ويقصفون . ومن غير شك كنّ من أهم الأسباب في إذاعة الشعر العباسي الحديث عند مطيع بن ليّاس وبشار وأبي نواس وأضرابهم ، إذ كنّ يحملنه معهم حين يُسَعْنَ ، فيدخلن به في دار الخلافة ودور الأشراف ، كما ينقلنه إلى الأمصار الإسلامية اللّائي يرحلن إليها .

ويصور كتاب الأغاني الضخم هذا الجانب العاّبث من الحياة العباسية ، جانب القيان وغنائهم والأغاني التي تغنوا بها وأخبارهن مع الشعراء الذين كانوا يختلفون إلى دورهن وما نشأ بينهم وبين هؤلاء القيان أو الجوّاري من حب ، صوروه تصويراً طريفاً في أشعار، كنّ يتغنين بها ، وذاعت في كل مكان . ولما يلمع شاعر إلا وله جارية أو جوار يُدْعِن شعره ، فلمطيع بن ليّاس جواريه ، ولبشار جواريه الأخرى ، واشتهر غير شاعر بجارية وقف عليها شعره ، اشتهر أبو نواس بجنّان ، واشتهر أبو العتاهية بعُتْبَة والعبّاس بن الأحنف بفوز ومحمود الوراق بسكن وسعيد بن حميد بفضل . وكان مسلم بن الوليد يلقّب بصريع الغواني .

وطبيعي أن تكون حياة هؤلاء القيان والجوّاري حياةً مآجنةً ، ليس فيها طهر إلا شلّوذاً ، وصوّر الجاحظ العلة في ذلك ، فقال : « كيف تسلم القينة من الفتنة أو يمكنها أن تكون عفيفة ، وإنما تكتسبُ الأهواء وتتعلّمُ الألسن والأخلاق بالمنشأ ، وهي إنما تنشأ من لدن مولدها إلى أوان وفاتها فيما يصدّ عن ذكر الله من هو الحديث ... وبين الخلعاء والمحبّان ومن لا يُسْمَع منه كلمة جيّد ، ولا يُرْجَع منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروّعة ، وتروّى الخاذقة منهن أربعة آلاف صوت (أغنية) فصاعداً ، يكون الصوت فيما بين البيتين إلى أربعة أبيات ، وعدد ما يخل في ذلك من الشعر ، إذا ضُرب بعضه ببعض ، عشرة آلاف بيت ، ليس فيها ذكر الله إلا عن غفلة ، ولا تهريبٌ من عقاب ولا ترغيب في ثواب ، وإنما بنيت كلها على ذِكْر . . . العشق والصبوة والشوق والغُلْمة ، ثم

لا تنفك من الدراسة لصنعتها منكبة عليها تأخذ من المطارحين الذين طرّحهم كله تجميش^(١) وهؤلاء الجوّاري كن يختلفن ما بين عَوّادة وزامرة وصنّاجة ورقاصة وطنبورية ودَفّافة. وكانت كثيرات منهن يحسنّ الشعر كما يحسن الغناء. يقول أبو الفرج في دنانير جارية البرامكة: « كانت من أحسن الناس وجهاً وأظرفهم وأكملهم وأحسنهم أدباً وأكثرهم رواية للغناء والشعر^(٢) » ويقول في مقيّم « كانت صفراء مولدة من مولدات البصرة ، وبها نشأت وتادّبت وغدّت ، وأخذت عن إسحق الموصلي وعن أبيه من قبله وكانت من أحسن الناس وجهاً وغناء وأدباً ، وكانت تقول الشعر ليس مما يستجاد ، ولكنه يستحسن من مثلها^(٣) » ويقول في عَرَب: « كانت مغنية محسنة وشاعرة صالحة الشعر ، وكانت مليحة الخطّ والمذهب في الكلام ونهاية في الحسن والجمال والظرف وحُسن الصورة وجودة الضرب واتقان الصنعة والمعرفة بالنغم والأوتار والرواية للشعر والأدب^(٤) » . وكن يستخدمن معرفتهن بالشعر في اجتذاب الرجال إليهن بوسائل مختلفة ، إذ كن يكتبن أبياتاً مثيرة على عصائهن ومشادّ الطرّير والذوائب وعلى المناديل والوسائد والأسرة أو يكتبنها بالحناء على الأقدام^(٥) ، ويروى بعض العباسيين أنه رأى عَرَب وعليها قميص موشّح بالذهب مكتوب في وشاحه :

وإني لأهواه مسيئاً ومحسناً وأقضى على قلبي له بالذي يتقضى
فحتى متى روح الرضا لا ينالني وحتى متى أيام سخطك لا تتمضي^(٦)
وترجم ابن المعتز في آخر طبقاته لطائفة منهن كن يحسنّ الشعر^(٧) ،
لعل أهمهن فضل عاشقة سعيد بن حمّيد ، وشعرها في الأغاني بصور
عشقها له ومراحلها^(٨) .

وقد بعثت هؤلاء الجوّاري في الكوفة والبصرة وبغداد لهواً واسعاً على نحو

- | | |
|--|--|
| (١) انظر ثلاث رسائل للجاحظ (نشر فنكل) ص ٧٢ . | (٥) الموشى للوشاء (طبعة مصر) ص ١٧٢ وما بعدها . |
| (٢) أغاني (طبعة السامى) ١٣٠/١٦ . | (٦) الموشى ص ١٧٣ . |
| (٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٥٣/٧ . | (٧) انظر الطبقات ص ٤٢١ وما بعدها . |
| (٤) أغاني (طبعة السامى) ١٧٥/١٨ . | (٨) أغاني (طبعة السامى) ١١٤/٢١ . |

١٠٣

ما مرّ بنا في غير هذا الموضع عند مطيع بن إياس : طليعة اللهو الماجن في الكوفة وتبعته جماعته هناك من أمثال والبة والحمادين الثلاثة : حماد عجرد، وحماد بن الزبيرقان، وحماد الراوية . وكان بشار في البصرة لا يتغنى بالخمير فحسب ، بل أكثر ما يتغنى به وصف ما يدور بين المرأة والرجل من علاقات حسية . ثم ظهر أبو نواس والحسين بن الضحّاك الخليلع وجيلهما قبلغوا من تصوير اللهو والمجون والشذوذ كل مبلغ ، وكأن الحياة لم يعد فيها إلا العبث والفجور والاختلاف إلى الحانات ودور القيان ، روى الأغاني أنه اجتمع يوماً أبو نواس والحسين بن الضحّاك وأبو العتاهية وهم مخمورون ، فقالوا أين نجتمع ؟ فقال القراطيسي :

ألا قوموا بأجمعكم إلى بيت القراطيسي
لقد هيبّا لنا النزل غلام فاره طوسي
وقد هيبّا الزجاجات لنا من أرض بلقيس
وقيناتٍ من الحور كأمثال الطواويس^(١)

وكان بيت القراطيسي من بيوت القيان الكبيرة التي كان يجتمع فيها الشعراء، ومثله بيت ابن رامين^(٢) وبيوت أخرى كثيرة كانت لياليها كأنها أعراس ، يحتفل فيها الشعراء بحبهم وبمجنونهم ولأثمهم ، فإن تركوها فللى لىلى يحيونها في بيوت الأعيان والأشراف بين السماع والعزف والقصف والخمر والعواطف الشاذة وغير الشاذة ، ومن خير ما يصور هذا المجتمع الماجن قصيدة أبي العتاهية^(٣) :

لتهنى على الزمن القصير بين الخوَرَنَقِ والسَّدير^(٤)
إذ نحن في غُرَفِ الجنا ن نعوم في بحر السُّرور
في فتيّةٍ ملكوا عينا ن الدهر أمثال الصقور

(٤) الخوَرَنَق والسَّدير : قصران تروى الأساطير أن النعمان الأكبر بناهما بالقرب من الكوفة .

(١) أغاني (طبعة الساسي) ٨٩/٢٠ .
(٢) أغاني (طبعة الساسي) ١٢٢/١٣ .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٦٠/٤ .

يتعاورون مُدامةً
عذراء ربّاهَا شعاً
لم تُمدّن من نارٍ ولم
ومّةً رطّقٍ يمشى أما
بزجاجةٍ تستخرج السّ
زهراء مثل الكوكب الـ
تدع الكريم وليس يند
ومخصّرات زُرُننَا
ربّاً رَوّادٍ فُهَنّ يند
غرّ الوجوه محجّبا
متنعّمات في النعم
يرفّلن في حُلل المحا

صهّبا من حَلَب العَصير^(١)
عُ الشمس في حرّ الحجير
يلق بها وضُرّ القُدور^(٢)
م القوم كالرّشأ الغرير
ر الدفين من الضمير
لدُرّ في كف المديبر
رى ما قَبيل من دَير^(٣)
بعد الهدو من الخدور^(٤)
بسّن الخواتم في الخصور^(٥)
ت قاصرات الطّرف حور^(٦)
يم مضمخات بالعَير^(٧)
سن والمجاسد والحري^(٨)

ولم تكن حياة أبي العتاهية كلها لهواً ومجوناً ، فقد انصرف عن هذا العبث وتلك الخلاعة إلى الزهد . وربما كان أبو نواس أهمّ من حمل ذنوب عصره على ظهره ، فقد عاش حياة متهتكة آثمة يندى لها جبين الأخلاق والآداب الاجتماعية ، واشتهر بإجاداته لفن الخمريات إذ نظم فيها أروع شعره ، حتى عدّ شاعر الخمر في العربية ، وهو حقّاً لا يبارى في التغني بها ، إذ كانت تملك عليه شغاف قلبه على نحو ما نرى في قوله^(٩) :

أثْن على الخمر بآلائها وسَمَّها أحسن أسمائها

-
- (١) يتعاورون : يتداولون .
(٢) الوضر : الأذى والدنس .
(٣) القَبيل : ما قابلك ، والدير :
ما خالفك ، والعبارة كناية عن أنه لا يدري
شيئاً .
(٤) مخصّرات : دقيقات الخصور ، والهدو:
أوائل الليل .
(٥) ربا : مبتلة .
- (٦) قاصرات الطرف : حاسبات عيونهن
عن النظر إلى الرجال .
(٧) مضمخات : مطليات ، والعير :
أخلاق من الطيب والزعفران .
(٨) المجاسد : جمع مجسد ، وهو القميص
الذي يلى البدن .
(٩) الديوان (طبعة آصاف) ص ٢٣٩ .

فهى وثنه وصنمه . وذهب يعلن فى جرأة أن هذا الصنم هو الذى ينبغى أن يقف به الشعراء ويطوفوا حوله ، لا حول الأطلال والنساء البدويات ، فقد تغيرت الحياة وخلف تلك النساء جوارٍ حسانٌ تشعُّ منهن الفتنة والإغراء ، ومن قوله فى ذلك^(١) :

لا تَبْكِ لَيْلى ولا تَطْرَبِ إلى هندٍ واشربْ على الورد من حمراء كالوردِ
كأساً إذا انحدرتْ فى حلق شاربها أجندَته حُمُرُتها فى العين والحد^(٢)
فالخمر يا قوتهُ والكأسُ لؤلؤةُ فى كف جارية ممشوقة القَدِ
تسقيك من طَرَفها خمرأ ومن يدها خمرأ فالك من سُكرين من بُدِ

وما يزال يصف الخمر وسقاتها وندمانها وكثوسها ودنانها ويجالسها وما بها من أزهار وريحان وقيان وغلمان . وتحدث فى غير خمرة إلى أصحاب حاناتها من اليهود والمجوس والنصارى ، وأفاض فى وصف خمر الأديرة ورهبانها وراهباتها ، وكان يكثر من الإلام بدير حنة ، وفيه يقول^(٣) :

يا دَيرَ حَنَّةَ من ذات الأَكْثِرَاح من يَصْصُحْ عنك فإنى لستُ بالصاحِ
رأيتُ فيك ظباءً لا قرون لها يَلْتَعَبْنَ منا بالبابِ وأرواحِ

ولما يميزه فى خمرياته تنوعه فى معانيها وإحكامه لتأليفها حتى لتبدو الوحدة العضوية تامة فى كثير من مقطوعاتها ، وفى أثناء ذلك يعبر عن شغفه بها وذكرياته لها على شاكلة قوله^(٤) :

وذار نَدَّاهى عطَّلَوها وأدَلَّجُوا بها أثرٌ منهم جديدٌ ودارسُ^(٥)
مساحبُ من جَرَّ الزُّفَّاقَ على الثَّرى وأضغاثُ ربحانٍ جَنَنِى ويابسُ^(٦)
حبستُ بها صبحي فجددت عهدهم وإنى على أمثال تلك لحابس
أقمنا بها يوماً ويوماً وثالثا ويوماً له يوم الترحُّلِ خامس

(١) طبقات ابن المعتز ص ٧٣ .

(٢) أجندته : أعطته .

(٣) الديارات النصارية فى الإسلام لحبيب

زيات (طبع بيروت) ص ٢٢ .

(٤) طبقات ابن المعتز ص ٢٠٦ .

(٥) أدلجوا : ساروا الليل كله أو آخره .

(٦) الزقاق : جمع زق ، وهو دن الخمر ،

أضغاث : أغلاط .

تُدَار علينا الرَّاحُ في عَسْجَدِيَّةٍ حَبَبَتْهَا بِالْوَانِ التَّصَاوِيرُ فَارِسٌ^(١)
قَرَارَتْهَا كَسْرَى وَفِي جَسْبَاتِهَا مَهْمًا تَمَدَّرِيهَا بِالْقَيْسَى الْفَوَارِسُ^(٢)
فَلْخَمَرٍ مَا زُرْتُ عَلَيْهِ جُيُوبُهَا وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسُ^(٣)
والذكرى تعبق بنفسه لتلك الدار فيصفها على طريقة وصف المحبين لأطلال
محبوباتهم وما بقي من آثار ديارهن، فيقول إن ندامى انصرفوا عنها ولا يزال فيها من
آثارهم أضغاث ريحان رطبة ويابسة، ولا يزال بها علامات جَرِّ الزقاق . وقد
عاج بها مع صحبه فقضى حقها من الوقوف بها ، بل من المكث خمسة أيام
يقصف ويشرب وينتشى . ويصف الكأس التي كانوا يتداولونها ويقول
إنها كأس ذهبية رُسمت عليها تصاوير فارسية ، تمثل كسرى في صيده
مع فوارسه . وكانوا يصبئون فيها الخمر حتى تبلغ أطواق الثياب ، ثم يضيفون الماء
حتى يدور بالقلانس . وانظر إلى هذه الأبيات التي يقولها في إحدى خمرياته^(٤) :

صفراءُ لا تنزلُ الأحزانُ ساحتها	لو مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّه سَرَّاءُ
رَقَّتْ عن الماءِ حتى ما يلائمها	لطافهٌ وجفًا عن شكلها الماء
فلو مزجتَ بها نورا لمازجتها	حتى تولدَ أنوارٌ وأضواءُ
دارت على فِثْيَةٍ دان الزمان لهم	فما يصيبهم إلا بما شاءوا
فقلْ لمن يدعى في العلم فلسفة	حفظت شيئا وغابت عنك أشياءُ

فلأنك تحس عمق لذة أبي نواس بالخمر ، حتى لتصبح هذه اللذة فلسفة
له في الحياة ، بل إنه ليزعم لأصحاب الفلسفة الكلامية من أمثال النظام أنه
ينقصهم جزء مهم من فلسفتهم ، هو فلسفة الخمر أو هو فلسفة اللذة والنشوة بها .
وذهب يُعَلِّينُ هذه الفلسفة ، ويعلم معها استخفافاً بالدين وعقائده التي
تحرّمها وتحرم معها جملة الآثام التي كان يرتكبها على نحو ما نرى في قوله^(٥) :

وَحَدُّهَا إِنْ أَرَدْتَ لِلدِّينِ عَيْشٌ وَلَا تَعْدِلْ خَلِيلِي بِالْمُسْدَامِ

(١) عسجدية : كأس ذهبية . (٣) الجيوب : أطواق القمصان والثياب .
(٢) المها : البقر الوحشي . تدريها : (٤) الديوان ص ٢٣٤ .
(٥) الديوان ص ٣٢٧ . تخالطها .

وإن قالوا حرامٌ قل حرامٌ ولكن اللذاعة في الحرام
وقوله (١):

الراح شيءٌ عجيبٌ أنت شاربها فاشربْ وإن حَسَمْتَ لَسْتُكَ الراحُ أوزارا
يا مَنْ يُلومُ على حمراء صافيةٍ صِرْ في الجنان ودعني أسكن النارا
ودفعه ذلك إلى كثير من الإلحاد ، يذيعه في خمرياته ، متعابثاً
متهاجناً ، وأكثرُ هذا التعابث والتهاجن إنما كان يأتيه في أثناء سكره وشربه ، فهو
ليس لإلحاداً صادراً من قلبه ، وإنما هو عريضة وخلاعة ، حتى لينكر البعث
والنشور ، في مثل قوله (٢) :

وملحةٌ باللوم تحسب أني بالجهل أوتر صحبة الشُّطَارِ
بكرتُ على تلؤمني فأجبتها إلى لأعرف مذهب الأبرارِ
فدعى الملام فقد أطعتُ غوايتي وصرفتُ معرفتي إلى الإنكارِ
ورأيت إتياني اللذاعة والهوى وتعجلاً من طيب هذى الدارِ
أحرى وأحزم من تنظرُ آجلٍ علمي به رجُم من الأخبارِ
ما جاءنا أحسدٌ يخبر أنه في جنةٍ من مات أو في النارِ

ولم يكن الحسين بن الضحاك يقلُّ عنه خلاعة . وكان مثله يكثر من الغزل
بالغلمان ، ويظهر أنه كان من ذوق هذا العصور ومجانته الآثمين أن يكون الغلام
ألنغ أغنَّ الصوت ، يتطيَّب ، ويصفف شعره ويجعله كالعقرب على صدغه ،
يقول الحسين في غلام (٣) :

بأي ماجنٍ السرير رة يُبلى تَعَقُّفًا
حَفَّ أَصْدَاغُهُ وَعَقَّ رَبِّهَا ثُمَّ صَفَّفًا
وحشاً مَدَّ رَجَّ الْقُصَا ص بمسكٍ ورصفاً

ويروى الأغاني للحسين كثيراً من المقطوعات في وصف الغلمان ، مما يدل

الحلبي (ص ٦٣ وما بعدها .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٨٠٧ .

(١) الديوان ص ٢٨٣ .
(٢) انظر المشح للبرزباني ص ٢٧٨
وما بعدها والوساطة بين المتنبي وخصومه (طبعة

على أنه كان مولعاً بالشذوذ الجنسي ، وما رَوَى له من ذلك قوله في غلام^(١) :

عالمٌ بِحُبِّيهِ	مُطَرِّقٌ من التَّيِّهِ
يوسفُ الجمالِ وفِر	عونٌ في تعدِّيهِ
لا وحقُّ ما أنا من	عَطْفِهِ أَرْجِيهِ
ما الحياةُ نافعةٌ	لى على تَأْبِيهِ
النَّعيمُ يشغلهُ	والجمالِ يُطغِيهِ
فهو غيرُ مكترثٍ	للذى أَلَاقِيهِ
تائهٌ تزهدهُ	في رَغْبِي فِيهِ

والولع بالغلغان كان آفة من آفات هذا العصر ، ومن يقرأ الأغاني يُحْيِلُ إليه أن هذا الولع كان عامّاً بين الشعراء ، وكانت دور اللهو تعجّ بهم ، فقلما توجد دار هو دون أن يكون فيها ظي غرير أو ظبية غريرة بل طباء مختلفة ، ولعلنا لا نغلو إذا زعمنا أن ما خلّفه العصر العباسي من الغزل الشاذ بالغلغان يعدل ما خلفه من الغزل بالجوارى والقيان . وكان الشعراء في هذا الغزل جميعه لا يعبرون غالباً عن عواطف روحية ، إنما يعبرون عن لذائذ حسية مسفة . وتعلّق الحسين على شاكلة أبي نواس بالأديرة ووَصَفَ قساوستها ورهبانها ، ومن قوله في دير مُدَيَّان^(٢) :

يا دَيْرَ مُدَيَّانِ لا عُرِّيْتَ من سَكَنِ	هَيَّجْتِ لِي سَقَمًا يا دَيْرَ مُدَيَّانِ
هل عند قَسْكَ من علمٍ فيخبرنا	أم كيف يُسْعِفُ وجه الصَّبْرِ مَنْ بَانا
حُثَّ المدام فلان الكأسَ مترعةً	مما يهيج دواعي الشوق أحياناً

وأكثر الشعراء من التغنى بالأديرة وخمورها ، حتى ليؤلف ذلك ديواناً ضخماً من دواوين الشعر العباسي ، ولعل ذلك ما جعل القدماء يكثر من التأليف في هذا الموضوع ، وربما كان أهم شاعر أكثر من النظم فيه في أثناء القرن الثالث الهجري هو ابن المعتز ، فديوانه يطفح بالحديث عن الأديرة كدير المطيرة ودير السوسى

ودير عبّدون ، وفيه يقول (١) :

سقى الجزيرة ذات الظل والشجر ودير عبّدون هطّال من المطر
يا طالما نبهتني للصبح به في ظلمة الليل والعصفور لم يطر
أصوات رهبان دير في صلاتهم سود المدارع نعتارين في السحر

ويظهر أن الرهبان كانوا يعنون بحورهم ، فتعلق بها الشعراء ، وطلبوها من كل دير ، ووصفوا ما لد لهم منها وطاب كشراب القربان الذي يقول فيه ابن المعتز (٢) :

أسكنوها في الدن من عهد نوح كظلام فيه نهار حبيس
من شراب القربان يوصى بها الشمة اس خزان بيتها والقوس

والحق أن كثيرًا من الشعراء في القرنين الثاني والثالث أسرفوا على أنفسهم في اللذات ، تدفعهم إلى ذلك الحضارة المادية التي عاشوها ، وذهبوا يصورون ذلك في صراحة صريحة وإباحية سافرة ، لا يردعهم خلق ولا دين ، فخلقوا لنا دواوين ضخمة من أدب عار مكشوف ، قلما عرف أصحابه شيئاً من الخجل والحياء .

الزندقة والزهد

رأينا الفرس يسيطرون بحضارتهم المادية على حياة الشعر والشعراء . فإذا تلك الحياة تطبّع بطوابع قوية من اللهو والمجون . وأخذوا ينقلون تراثهم الأدبي الفارسي بكل ما فيه من معتقدات دينية عثرت بين آباؤهم ، فنقلوا «الأفستا» كتاب داعيتهم زرادشت وما كان يذهب إليه من أن في العالم إلهين : إلهاً للخير والنور هو أهورا مزدا وإلهاً للشر والظلمة هو دروج أهرمن . وكان هذا الكتاب يشتمل على صلوات ومواظ . وظهر بعده مابى ، ومزج بين عقيدته والنصرانية ودعا إلى زهد شديد ، وأخذ يفسر كتاب الأفستاتفسيراً عقلياً ، فعده في أول الأمر مارقاً ، وسموا أتباعه زنادقة أى ملحدين ، ولم تلبث تعاليمه أن عمت في بلاد الفرس . ولم يستطع مزدك داعيتهم الثالث الذي ظهر في أواخر القرن الخامس الميلادى أن

(٨) الديارات لحبيب زيات ص ٢٩ . (٢) الديارات ص ٤١ .

يكسر من تعاليم المانوية أو أن يخضد من شوكتها . وظل الإيرانيون بعد الإسلام يتعلقون بها ، حتى إذا اتهبنا إلى زمن العباسيين وجدناها لا تزال حية مزدهرة ، ولا يزال كثير منهم ثنويًا يؤمن بإلهي النور والظلمة . وكان نقسّر منهم يعلن إسلامه في الظاهر ويضمّر في الباطن تلك الزندقة أو تلك المانوية وما أذاعه ماني من عقائد وتعاليم ، ويشرح الجاحظ طرفاً من هذه التعاليم فيقول^(١) :

« إن المانويّة تزعم أن العالم بما فيه من عشرة أجناس ، خمسة منها خير ونور وخمسة منها شر وظلمة ، وكلها حاسّة وحارّة ، وأن الإنسان مركب من جميعها على قدر ما يكون في كل إنسان من رُجَحان أجناس الخير على أجناس الشر ورجحان أجناس الشر على أجناس الخير ، وأن الإنسان وإن كان ذا حواسّ خمسة فإن في كل حاسة متوناً من ضده من الأجناس الخمسة ، فتى نظر الإنسان نظرة رحمة فتلك النظرة من النور ومن الخير ، ومتى نظر نظرة وعيد فتلك النظرة من الظلمة ، وكذلك جميع الحواس . وإن حاسة السمع جنس على حدة وإن الذي في حاسة البصر من الخير والنور لا يعين الذي في حاسة السمع من الخير ولكنه لا يضادّه ولا يفاسده ولا يمنعه ، فهو لا يعينه لمكان الخلاف والجنس ولا يعين عليه لأنه ليس ضدّاً . وإن أجناس الشر خلاف لأجناس الشر ضد لأجناس الخير ، وأجناس الخير يخالف بعضها بعضاً ولا يتضادّ . وإن التعاون لا يقع بين مختلفها ولا بين متضادها ، وإنما يقع بين متفقها » . وكان ماني يحرم ذبح الحيوان ، ودعا إلى الزهد في الحياة والتقشف ، وفرض على أتباعه صلوات كانوا يستقبلون بها الشمس ، فيدعون وي زمزمون .

وكلمة زنديق أى مانويّ ليست عربية وإنما هي فارسية ، عُرِّبت وأطلقت بنفس الاصطلاح الذي كانت تطلق به في بيئتها الأصلية أى على أصحاب ماني ، وقد كثر هؤلاء الزنادقة منذ فاتحة العصر العباسي ، حتى إذا كنا في عصر المهدي وجدنا موجتها تبلغ أقصى حدّها ، حتى يضطر إلى اتخاذ ديوان للفحص عنهم والتكثير بهم ، وأكبر الظن أنه لم يجد فيهم خطراً على الإسلام وحده ،

(١) الحيوان ٤٤١/٤ .

بل رأهم أيضاً خطراً على دولته ، وكذلك شعر الخلفاء من بعده ، وخاصة لتلك الثورات التي كانت تنشب ضدهم في إيران مثل ثورة المقتنع الحراساني الذي كان يزعم أن الذات الإلهية تجسدت في أبي مسلم ثم حلت فيه ، ومثل ثورة خليفته بابك الخرمي لعهد المأمون . ويُجمل لنا المهدي تعاليمهم في وصيته لابنه الهادي إذ يقول له ^(١) :

« يا بني إن صار لك الأمر فتجرد لهذه العصابة (الزنادقة) فإنها فرقة تدعو الناس إلى ظاهرٍ حسن كاجتناب الفواحش والزهد في الدنيا والعمل للآخرة ، ثم تخرجهم إلى تحريم اللحم ومسّ الماء الطهور وترك قتل الهوامّ تحرجاً وتحجواً ، ثم تخرجهم من هذا إلى عبادة اثنين أحدهما النور والآخر الظلمة ، ثم تبيح بعد هذا نكاح الأخوات والبنات والاعتسال بالبول وسرقة الأطفال من الطرق لتتقدم من ضلال الظلمة إلى هداية النور ، فارفع فيها الخشب وجرد فيها السيف ، وتقرب بأمرها إلى الله لا شريك له . »

ولم يُقم المهدي لهم ديوان الزنادقة فحسب ، بل دعا أيضاً المتكلمين والمعتزلة للرد عليهم وتأليف الكتب في نقض عقيدتهم ، ومن يقرأ الحيوان للجاحظ يرى إلى أي حد شغل المعتزلة من أمثال النظام أنفسهم بمناظراتهم ودحض معتقاداتهم ، فهم وأمثالهم من الدهريين شغلهم الشاغل . ويسوق الجاحظ ثبوتا طريفاً يضم من كان يتزندق من الشعراء ، وهم - حسب إحصائه - الحَمَادون الثلاثة : حماد عَجْرَد وحماد الراوية وحماد بن الزَّبْرَقَان ويونس بن أبي فَرْوَة وعلي بن الخليل ويزيد بن الفيض ويونس بن هرون وعمارة بن حمزة وجميل بن محفوظ ومطيع بن إِيَّاس وقاسم بن زَنْقَطَة والبة بن الحباب وأبان بن عبد الحميد ^(٢) . ويعجّب من زندقة أبان ويقول ^(٣) :

« أما اعتقاده فلا أدري ما أقول لك فيه ، لأن الناس لم يؤثروا في اعتقادهم الخطأ المكشوف من جهة النظر ، ولكن للناس تأسّ وعاداتٌ وتقليدٌ للآباء

(١) الطبري (طبعة أوربا) ٥٨٨/٣ .
(٢) انظر الحيوان ٤٤٦/٤ وما بعدها .
وقارن بأماك المرقضي ١٣١/١ .
(٣) الحيوان ٤٥١/٤ .

والكبراء ، ويعملون على الهوى ، وعلى ما يسبق إلى القلوب ، ويستقلون التحصيلَ ويحملون النظر ، حتى يصيروا في حال متى عاودوه وأرادوه نظروا بأبصار قليلة وأذهان مدخولة ومع سوء عادة . والنفس لا تجيب وهي مستكرهة ، وكان يقال : العقل إذا كثره عَمِيَ . ومتى عمى الطبع وجَسَا وغلظ وأهْمَل حتى يألف الجهل لم يكده يفهم ما عليه وله . فلهذا وأشباهه قاموا على الإلف والسابق إلى القلب .

ويظهر أن أصحاب هذه الدعوة من الفرس كانوا لا يكتفون باعتناقها ، فقد كانوا يدعون إليها مَنْ حولهم ، ودخل في اعتقادهم غير عربي مثل مطيع بن إياس الكناني والبة بن الحباب الأسدي إن صحَّت عروبتهما . على أننا نلاحظ أن كثيرين ممن كانوا يتهمون بالزندقة في العصر إنما اتهموا بها من أجل فسقهم ومجوسهم واستعجابهم لغرائزهم الشاذة ، ونحن لا نستطيع أن نبرئ منها مطيعاً ، فقد أحضرت ابنته إلى الرشيد للتحقيق معها في تهمة الزندقة ، فأقرَّت بها ، وقالت : « هذا دين علَّمنيه أبى » . وهناك جماعة قُتلوا بها ، ونفس قتلهم يشهد شهادة قاطعة بزندقتهم ، فقد قُتل المهدي بشاراً ، وإذا رجعنا إلى شعره وجدناه يشيد بعبادة النار في بيته المشهور^(١) :

الأرض مُظلمة والنار مشرقة والنارُ معبودة مذ كانت النارُ
واستمد من ذلك دليلاً على أن إبليس خير من آدم ، لأنه خلق من نار ،
أما آدم فخلق من طين ، فقال^(٢) :

إبليسُ أفضل من أبيكم آدم فتنبّهوا يا معشر الفُجَّارِ
النارُ عنصره وآدم طينة والطين لا يسمو سُمُو النارِ

ولما كثر منه ذلك نادى وأصل بن عطاء في الناس أن يقتلوه ، ففرَّ من البصرة ولم يزل غائباً عنها حتى توفّي وأصل ، بل حتى توفي عمرو بن عبيد ، وردَّ عليه صفوان الأنصاري بشعر مفحم^(٣) غير أنه عاد إلى البصرة وعادت معه زندقته ، حتى سفك

(١) البيان والتبيين ١/١٦ .
(٢) رسالة الففران (نشرة كامل كيلاني)
(٣) البيان والتبيين ١/٢٧ وما بعدها .

المهديُّ دمه . ومن قتله المهدي على الزنادقة صالح بن عبد القدوس الأزدي ، وكان يعلن في البصرة مذهبه في الثنوية . ويقال إن أبا الهذيل العلاف المتكلم ناظره فقطعه ، ثم قال له : على أى شيء تعزم يا صالح ؟ فقال : أستخير الله وأومن بالاثنتين . ولما علم بأن ديوان الزنادقة يرصده هرب إلى دمشق ، فطلبه المهدي وزجَّ به في سجن تلك الفئة الباغية ، حتى يحاكم ، فقال في سجنه :

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتي
قبرنا ولم ندفن فنحن بمعزلٍ من الناس لا نخشى فنخشى ولا نغشى

وقيل إنه صلَّى صلاة تامة الركوع والسجود ، فقيل له : ما هذا ومذهبك معروف ، قال : سنَّة البلد وعادة الجسد وسلامة الأهل والولد . وأُحضِر للمحاكمة بحضرة المهدي فنوظر فيما اتَّهم به من الزنادقة ، فأظهر التوبة ، فقال له المهدي ألسن القاتل في حفظك ما أنت عليه :

رُبَّ سِرٍّ كَتَمْتُهُ فَكَأَنِّي أُخْرَسٌ أَوْ سَنَى لِسَانِي خَبِلُ
ولو اني أبديت للناس علمي لم يكن لي في غير حَبْسِي أَكْلُ

قال : فإني أتوب وأرجع ، فقال له المهدي : هيات ! ألسن القاتل :

والشيخُ لا يترك أخلاقه حتى يُؤَارَى في ثَرَى رَمْسِهِ
إذا ارعوى عاوده جهله كذى الضمنا عاد إلى نُكْسِهِ

ثم قُدِّم ، فقتل وصلب على الجسر ببغداد^(١) . ووراء صالح وبشار شعراء كانوا زنادقة حقاً ، ولم يقتلوا ، وكان التهمة لم تثبت عليهم في جلاء لديوان الزنادقة والقائمين عليه . ومن كبار الزنادقة حماد عجرد ، يقول أبو نواس : « كنت أتوهم أن حماد عجرد إنما يرمى بالزنادقة لحجونه في شعره ، حتى حبس في حبس الزنادقة ، فإذا حماد عجرد إمام من أئمتهم ، وإذا له شعر مزاج بيتين بيتين يقرءون به في صلاتهم^(٢) » . وأبو نواس خير من يصور الصنف الثاني من الزنادقة التي كانت تُلصق بهم هذه التهمة بسبب مجونهم ، وبسبب ما قد يبتدر على

(١) انظر في أخبار صالح أمالي المرتضى البغدادى ٣٠٣/٩ .
وما بعدها وتاريخ بغداد للخطيب (٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٤ / ٣٢٤ .

ألسنتهم في قَصَفْهم وشرهم من أبيات مارقة على شاكلة قوله (١) :
يا ناظرا في الدين ما الأمرُ لا قدرُ صحَّ ولا جبرُ
ما صحَّ عندي من جميع الذي تذكر إلا الموت والقبرُ

ولكن هذا كان تعابثاً ومجانة ، وكان القائمون على ديوان الزنادقة يميزون بينه وبين الزندقة الحقيقية ، فيكتفون بحبس أبي نواس حين يأمرهم بعض الخلفاء أو بعض الوزراء تعذيراً له ، حتى يرتد عن غيبه .

على أن هذا الجانب في حياة المجتمع العباسي وما انطوى فيه من زندقة ومجون ينبغي أن لا يضع غشاوة على أعيننا فلا نرى هذا المجتمع على حقيقته . لقد كان فيه هو وترف ، وكانت تحفه عقائد الزنادقة والدهريين ، ولكن ذلك إنما كان يشيع في بعض البيئات وفي دور المجانة والحلاعة . أما بعد ذلك فقد كانت هناك كثرة ممن يتبعون سبيل الرشاد ، وكان هناك الزهاد والعباد من أمثال عمرو بن عبيد وموسى بن سيار الأسواري وعمرو بن فائد والقاسم بن يحيى وصالح المرئى ، هؤلاء الذين ملأوا العراق بزهدهم ومواعظهم . وكان هناك تلاميذ أبي حنيفة وابن حنبل وأضرابهما من أصحاب الشريعة الإسلامية وحملتهم الحديث . وكان هناك المعتزلة الذين وهبوا أنفسهم للذود عن حياض الإسلام والرّد على الملاحدة والزنادقة . وكان هناك رابعة العدوية وأمثالها من الزاهدات .

فوجة الزهد لم تكن أقل حدة من موجة المجون ، ويُظنُّ أنه دخلتها عناصر أجنبية مختلفة من زهد الهنود ، وزهد المسيحية ورهبانها ، وحتى من زهد المانوية . ولعلنا لانعجب بعد ذلك إذا رأينا بعض الشعراء الماجنين مثل أبي نواس تجرّى على ألسنتهم أشعار رقيقة في الزهد (٢) :

وكان صالح بن عبد القدوس على زندقته يكثر من الترغيب عن الدنيا والزهد فيها ، ولا ينبي يذكر الموت والقبر (٣) . وكان شعره كله أمثالا وحكماً ،

(١) انظر الوساطة ص ٦٣ والموشح (٢) انظر باب الزهد في ديوان أبي نواس . ص ٢٧٦ .
(٣) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٩١ .

حتى قالوا إن ديوانه يشتمل على ألف مثل عربي وألف مثل أعجمي^(١) ،
ويعجب ابن المعتز مما يروى عنه من زندقته، ويروى له بعض أشعار زاهدة^(٢)
من مثل قوله :

وليس بعجز المرء لإخطاؤه الغنى ولا باحتيال أدرك المال كاسبه
ولكنه قبضُ الإله وبسطه
إذا كمل الرحمن للمرء عقله
فلاذا يجاريه ولاذا يغالبه
فقد كملت أخلاقه ومناقبه
وقوله في أصحاب القبور :

ألا أحدٌ يبكي لأهل محلة
مقيمين في الدنيا وقد فارقوا الدنيا
كانهم لم يعرفوا غير دارهم
ولم يعرفوا غير التضايق والبلوى
وقوله :

فوحق من ستمك السماء بقدره
والأرض صير للعباد ميهاذا
إن المصر على الذنوب لهالك
صدقت قولي أو أردت عنادا

وربما كان أكبر من تغنى بالزهد في هذا العصر أبو العتاهية ، وقد بدأ
حياته ماجناً أشد ما يكون المجنون ، ثم حانت منه التفاتة فزهد في حطام الدنيا
ولبس الصوف ، وأخذ يتغنى بالموت والفناء وما ينتظر الناس من ظلمة القبر
ووحشته على شاكلة قوله^(٣) :

حتى متى أنت في لهُو وفي لعب
والموت نحولك يهوى فاغراً فاه ؟
ما كل ما يتمنى المرء يدركه
رب امرئ حستفهُ فيما تمسّاه
تغتر للجهل بالدنيا وزخرفها
إن الشقي لَمَن غرته دنياه
كأن حياً وقد طالت سلامته
قد صار في سكرات الموت تغشاه
نلهو والموت ثمسانا ومُصْبِحنا
من لم يصبحه وجه الموت مساه

وما يزال على هذا النحو يتحدث عن مصير الإنسان الذي ينتظره وأن من

(٣) ديوان أبي العتاهية (طبعة بيروت سنة
١٨٨٦) ص ٢٩٢ .

(١) التحفة البية ٢١٧ .
(٢) طبقات الشعراء ص ٩١ وما بعدها .

الخير أن يقدم لهذا المصير العمل الصالح ، قبل أن تفيض روحه وينكشف عنه الغطاء . وفراة يكثر في أثناء ذلك من الابتهالات ومن الدعاء ، منقبضاً عن الدنيا وملاذها وكل ما فيها من متاع ، بل إنه ليقبّح هذا المتاع وما يُطَوَى فيه من نعيم حتى ليقول^(١) :

رغيفُ خُبْزٍ يابسٍ تأكله في زاوية
وكوزُ ماء باردٍ تشربه من صافيه
وغرفة ضيقة نفسك فيها خالية
خيرٌ من الساعات في ظل القصور العاليه

وكان يتهم بالزندقة وأن هذه الألحان يستمدها منها على نحو ما استمدها قبله صالح بن عبد القدوس . وكان وراءه ووراء صالح كثيرون زهدوا زهداً إسلامياً خالصاً، ومن ثم لم يتهموا في زهدهم ، لأنهم صدروا فيه عن عقيدة صحيحة مثل أبي محمد الزيندي ، وله أشعار كثيرة في الموعظة والحكمة،^(٢) من مثل قوله^(٣) :

إذا نكبات الدهر لم تعظ الفتي وأفزع منها لم تعظه عواذله
ومن لم يؤدبه أبوه وأمه تؤدبه روعات الردى وزلازله
فدع عنك ما لا تستطيع ولا تطيع هواك ولا يغلب بحقك باطله

ومن كانوا يكثر من أشعار الزهد محمود الوراق ، وأكثر أشعاره أمثال وحكم ومواظب وأدب^(٤) على شاكلة قوله^(٥) :

بكيت لقرب الأجل وبعثت فوات الأمل
ووافد شيب طمراً بعقب شباب رحل
شباب كأن لم يكن وشيب كأن لم يزل

(٤) ابن المعتز ص ٣٦٨ .
(٥) انظر في هذه القطعة وتالياتها البيان والتبيين ١٩٨/٣ وقارن بزم الأديب ٨٩/١ وعيون الأخبار ٣٢٦/٢

(١) الديوان ص ٣٠٤ .
(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٧٥ .
(٣) معجم الأدياء لياقوت (طبعة مصر) ٣٢/٢٠ .

طسواك بشيرُ البقاءِ وحلَّ بشيرُ الأجلِ .

وقوله :

رأيت صلاحَ المرءِ يُصلحُ أهله ويُعندُهمُ داءُ الفسادِ إذا فسدَ
يعظُمُ في الدنيا بفضلِ صلاحِهِ ويُخفَظُ بعد الموتِ في الأهلِ والولدِ

ومعنى هذا كله أن ألحان الزهد لم تكن تقل عن ألحان المحون إن لم تزد عليها ،
وغاية ما في الأمر أن الألحان الأخيرة هي التي كانت تذيع على ألسنة الجوارى
والمغنين ، وقد نشروها في كل مكان .

٢

العلاقات اللغوية

إذا رجعنا إلى عصر بني أمية وجدنا الكوفة والبصرة أهم مصنرين عربيين
تصطدم فيهما اللغة العربية باللغات الأجنبية ، فقد كان سكانهما أخطأ من
العرب والموالى فرساً وغير فرس . وحقاً كان هؤلاء الموالى يتعربون ، ولكنهم كانوا
يجدون عناء شديداً من نظام الإعراب والتصريف في العربية ، ولعل ذلك ما جعل
هاتين المدينتين تبادران إلى وضع قواعدهما ، حتى لا يفضل الموالى في شعابهما
الوعثة . ولم يكن هذا كل ما عانوه ، فقد كانوا يعانون أيضاً من لُكناتهم
وما يضطرون إليه من تكيف عضوى لمخارج الحروف ينجحون فيه أحياناً ،
وأحياناً يفشلون ، فكان من الصعب عليهم مثلاً أن ينطقوا بحروف الإطباق
التي لا يعرفونها في لغاتهم أو ينطقوا بالعين أو بالحاء ، وكان ذلك يصيب
ألسنتهم بضروب مختلفة من اللثغات . وكان ينزلق إلى العربية على ألسنتهم
كثير من الألفاظ الدخيلة التي أخذت تعرب ، تارة عن النبطية التي كان
يتحدث بها سكان السواد في العراق وتارة عن الفارسية التي كانت منتشرة بين سكان
الكوفة والبصرة ، ويعرض علينا الجاحظ في بيانه مدى تأثيرهما في عربية البلدين

ولغتهما اليومية^(١) ، ويقول إن هذا التأثير نفذ إلى سكان المدينة في الحجاز^(٢) ونحن لا ننسى الأجيال العربية الأخيرة في عصر بني أمية ، فقد كان كثير منهم من أبناء الجوارى الأجنبية ، وكانوا يتأثرون بأمهاتهم في نطقهم لبعض الحروف^(٣) وأيضاً فإنه بمضى الزمن أخذ كثير من العرب ينشأ في المدن ، منبت الصلة بالبادية ، فضعت السلائق اللغوية وأخذ يظهر اللحن بين فصحاءهم ، بل إننا نجد بعض من نشأ في البادية يتكلمون مع ما عرفوا به من فصاحة مثل الحجاج^(٤) ، ولعل ذلك ما جعل خلفاء بني أمية يحرسون على تأديب أبنائهم ، حتى لا يلحنوا في خطابهم^(٥) .

وإذا أخذنا ننظر في الشعراء الذين اشتهروا في البصرة والكوفة لعهد بني أمية وجدنا كل هذه الظواهر التي قدمناها بارزة في أخبارهم ، فهذا يزيد بن مفرغ الذي عاصر زياد بن أبيه وابنه عبيد الله يحشوشعره بالألفاظ الفارسية^(٦) ، وكان ينسب نفسه في حمير ، غير أننا نظن ظناً أنه كان فارسياً ، وظهر من بعده شاعر فارسي لاشك في فارسيته هو زياد الأعجم ، كان جزل الشعر فصيح الألفاظ^(٧) ، ومع ذلك كان يجد صعوبة في تكييف مخارج الحروف التي تخالف حروف لغته ، فكان يبدل العين همزة والحاء هاء ويجعل السين شيناً والطاء تاء^(٨) ويستشد قوله في المهلب بن أبي صفرة أو ابنه يزيد^(٩) :

ففي زاده السلطان في الود رفعة
إذا غير السلطان كل خليل

البيان والتبيين وما يرويه من لحن الوليد ابن عبد الملك ٢٠٤/٢ وما بعدها .

(٦) البيان والتبيين ١٤٣/١ .

(٧) أغاني (طبعة الساسي) ٩٩/١٤ .

(٨) أغاني ٩٩/١٤ والبيان والتبيين ٧١/١ .

والكامل للمبرد (طبعة رايت) ص ٣٦٦ .

(٩) في الحيوان ١٥١/٧ أن البيت من قصيدة في يزيد وفي الكامل ص ٣٦٦ أنه في المهلب أبيه .

(١) البيان والتبيين ٢٠/١ وما بعدها .

(٢) نفس المصدر ١٨/١ وما بعدها .

(٣) انظر البيان والتبيين ٢٠٧٢/١ ، ٢١٠/١ .

وما بعدها حيث يروي أن عبيد الله بن زياد ابن أبيه كان يبدل الحاء هاء والقاف كافاً ،

ويعمل لذلك بأنه نشأ في حجر بعض العجم .

(٤) طبقات فحول الشعراء لابن سلام (طبعة دارالمعارف ص ١٣ والبيان والتبيين ٢١٨/٢ .

(٥) عيون الأخبار ١٥٨/٢ ، ١٦٧ وانظر

فيقول: « زاده الشُّلتان »^(١). ولما تردد منه ذلك على سَمْع المهلب أهدى إليه غلاماً فصيحاً يكفيه مثونة إنشاده شعره .

وهذا فيما يختص بالموالي ، أما العرب فلإننا نلتقي في أواخر العصر الأموي بشاعرين عربيين حَضَرِيَّين ، لم ينشأ في البادية ، وهما الطَّرِمَّاح والكُمَيْت . أما الطرماح فيروون أنه كان يكتب ألفاظ النبط الآراميين ويدخلها في شعره^(٢) ، وكان معلماً يؤدب الصبيان فتعلق بأن يقدم لهم شعراً مملوءاً بالألفاظ الغريبة ، ولكن أنى له وهو ليس بدويّاً ؟ لقد لجأ إلى طريقة سهلة : أن يسأل البدو ومن نشؤوا في البادية عن بعض الألفاظ الأبدية ويسلكها في نظمه^(٣) ، وكان يوفق أحياناً في استخدامها وأحياناً لا يوفق ، ومن أجل ذلك رفض علماء اللغة الاحتجاج بشعره^(٤) . ولم يكن الكميت يَشْرِك الطرماح في الظاهرة الأولى ظاهرة استعارة الألفاظ النبطية في شعره ، ولكنه كان يشركه في الظاهرة الثانية ، إذ كان يرجع إلى رُؤْبَة الراجز البدوي ، فيسأله عن الغريب من الكلم فيخبره به ويكتبه ، ثم ينظمه في شعره^(٥) ، وكذلك كان يرجع إلى جَدَّتَيْن له أدركتا الجاهلية ، فكانتا تصفان له البادية وشئونها ، وينقل وصفهما إلى أشعاره^(٦) . وبذلك كان مثل صاحبه لم يتغذَّ بلبان البادية مباشرة ، فأخطأته الفطرة اللغوية في كثير من ألفاظه وأوصافه ، وصوّر ذلك ذو الرمة تصويراً طريفاً حين أنشده بعض قصائده وسأله رأيه ، فقال له : « إنك لتقول قولاً ما يقدر إنسان أن يقول لك فيه أصعب ولا أخطأ ، وذلك أنك تصف الشيء فلا تجيء به ولا تقع بعيداً منه ، بل تقع قريباً » واعترف له الكميت بأن مرجع ذلك أنه لا يصف شيئاً رآه بعينه ،

(٤) الموشح ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .

(٥) الأغاني ٣٦/١٢ ، والموشح ١٩٢ .

(٦) الأغاني (طبعة الساسي) ١٢٠/١٥ .

(١) البيان والتبيين ٧١/١ .

(٢) الموشح للمرزباني ص ٢٠٨ .

(٣) الأغاني (طبعة دار الكتب) ٣٦/١٢ .

والموشح ٢٠٩ .

ولأنما يصف شيئاً وُصِفَ له ^(١) . وكذلك كان شأنه في استخدامه للغريب ، ومن ثمَّ رفض اللغويون الاستشهاد بأقواله وأشعاره ^(٢) .

ومعنى ما قدمنا أن عصر بني أمية يمدنا بأمثلة فردية لشعراء عاشوا في البصرة والكوفة وأخذت العربية على ألسنتهم تتأثر باللغات الأجنبية ، وكان يتسع هذا التأثير عند الشعراء الموالي بسبب ما كانوا يرتضخون من لُكنات لغاتهم وما كانوا يستعبرونه أحياناً من ألفاظ تلك اللغات . وكان بعض الشعراء من العرب مثل الطرماح لا يرى بأساً في أن يعرَّب بعض ألفاظ النبط الآراميين أو بعض الألفاظ الفارسية ، وأخذ هو وغيره من العرب المتحضرين يبتعدون عن السليقة العربية بحكم نشأتهم في الحاضرة وبعدهم عن ينابيع اللغة الحقيقية .

وندخل في العصر العباسي ، فلذا الشعراء جميعاً يتحضرون على شاکلة الطرماح والكميت ، ولقد كانا هما وأضرابهما في العصر الأموي شذوذاً بين جرير والفرزدق والأخطل وذى الرمة وأمثالهم ممن ملأوا العراق بأشعارهم ، صادرين فيها عن سليقة عربية سليمة وفطرة بدوية صحيحة . أما في العصر العباسي فقد تبدل الحال ، إذ أصبحت الكثرة الكثيرة من الشعراء تنشأ في المدن لا في البادية كما كان الشأن في زمن الأمويين ، وليس هذا فحسب فإن كفة الفرس رجحت على كفة العرب لافي شئون الدولة والسياسة فقط بل أيضاً في الشئون الأدبية والعقلية ، وبُنيت بغداد على حدود بلادهم وزخرت بسيوهم ، وأصبحنا في عصر جديد ليس للعرب فيه من سلطان ولا سيادة إلا سيادة الأسرة الحاكمة ، أما بعد ذلك فكل شيء للفرس .

غير أن هذا الانقلاب العنيف في الشئون السياسية لم يصب اللغة العربية بسوء ، فإن الفرس لم يحاولوا استخدام لغتهم في شئون الدولة الرسمية وكان كثير منهم قد تعرَّب ، بل قد تمكَّن من العربية حتى اتخذها لسانه في التعبير عن مشاعره وأفكاره ، وعدّها مثله الأعلى في البيان والبلاغة . وظلت الأجيال التالية تشعر هذا الشعور بقوة ، وكان من أهم ما دعمه أن العربية كانت لغة القرآن

(٢) الموضح ١٩١، ١٩٢، ٢٠٨، ٢٠٩ .

(١) الأغاني ١٥/١٢٠ .

الكريم ، فكان الخروج عليها يُعَدُّ مروقاً من الإسلام ومحاولةً لنقضه ، وبذلك ظلت العربية شامخة في هذا المحيط الأعجمي حتى بين الزنادقة وأنصار الشعوبية فإنهم لم يستطيعوا غَضًّا منها ، بل ظلوا يتخذونهاهم ومن حَسُنَ إسلامهم مَشَلَّهم اللغوى والأدبى الرفيع .

وليس معنى هذا أن ملاحظناه في العصر الأموي من دخول الكلمات الأجنبية إلى الشعر العربي انحسرت ظلاله ، أو أن ضعف السليقة اللغوية انتهت آفاته ، أو أن اللكنات الأجنبية انحازت لُثْغاتها عن الألسنة ، فقد استمر ذلك كله بصورة أوسع من الصورة الأموية ، لسبب بسيط ، وهو أن أغلب الشعراء كانوا أجانب ، فكان فيهم النبطي مثل أبي العتاهية والسَّندى مثل هرون مولى الأزدي وأبي عطاء . أما الفرس فلا نستطيع إحصاءهم ، وكان منهم بشار بن برد وأبان بن عبد الحميد وسلم الخاسر ومروان بن أبي حفصة وأبو يعقوب الحرَّثي ومسلم بن الوليد وغيرهم كثير .

ولعل شيئاً لم يسترع الجاحظ في عصره كما استرعته اللكنات وما كانت تسببه من لثغات ، وقد أفاض في وصف هذه اللثغات أوائل كتابه البيان والتبيين ، فقال إنه كان هناك من يبدل الراء غينا واللام ياء والزاي والثاء والشين سيناً والعين همزة والقاف كافاً والدال دالاً والجم زايًا أو ذالا . ويقول إن ذلك كله مصدره أن يُدْخَلَ الرجل بعض حروف العجم في حروف العرب . ويقول إن واصل بن عطاء كان لا يستطيع أن ينطق الراء ، فأخلى كلامه منها . ويزعم أن من أصوات اللغات الأجنبية ما لا يستطيع الخط العربي تصويره كلهجة خوزستان ، ويقول : « قد يتكلم المغلاق الذي نشأ في سواد الكوفة بالعربية المعروفة ويكون لفظه متخيراً فآخرًا ومعناه شريفاً كريماً ويعلم مع ذلك السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطي » ، وكذلك إذا تكلم الخراساني على هذه الصفة فإنك تعلم — مع إعرابه وتخيره ألفاظه في مخرج كلامه — أنه خراساني ، وكذلك إن كان من كُتَّاب الأهواز^(١) . ولا بد أن أشياء من ذلك كانت تؤثر في لهجات بعض

(١) البيان والتبيين ٦٩/١ .

الشعراء على نحو ما روي ذلك عن أبي عطاء السِّنْدِي ، إذ كان لا يكاد يفصح لارتضاخه لِكُنْثَى قومه من السند ، حتى كان كلامه إذا نطق به لا يكاد يفهم ، وذلك أنه كان ينطق الحاء هاء والعين همزة والصاد سينا والجيم زايا ويرقق الظاء حتى تشبه الزاى ^(١) مما اضطره إلى اتخاذ غلام ينشد شعره ^(٢) :

وأهمُّ من ذلك أنهم أدخلوا في أشعارهم بعض ألفاظ من لغاتهم الأصلية ، وحقاً لم يتسع هذا الصنيع . ولكننا نجد عندهم أمثلة كثيرة لكلمات نبطية وفارسية كانوا يدخلونها في بعض ما ينظمون ، من ذلك قول إبراهيم الموصلي يصف وداعه لخمّار نبطي :

فقال : لا زل بشين حين ودّ عني وقد لعمرك زلّنا عنه بالّشين

ولازل بشين كلمة سريانية معناها امض بسلام ^(٣) . ويقول إسحق الموصلي في قصيدة له يذكر مجالس لهو مع إسحق بن إبراهيم المصعبي ، وقد فرقت بينهما الأيام :
فيا ليت شعري هل أروحن مرةً إليه فيلقاني كما كان يلقاني
وهل أسمعن ذاك المزاح الذي به إذا جئته سليتُ همي وأحزاني
إذا قال لي : « يامرّد متي خسر » وكرّها على وكنّاني مزاحاً بصّة وان
و « مردى خر » كلمة فارسية تفسيرها : يا رجل اشرب النبيذة ^(٤) . ويقول
والبة بن الحُبّاب ^(٥) :

قد قابلتنا الكئوسُ ودابرتنا النحوسُ
واليومُ هُرْمَزْدُ روزٍ قد عظمتُه المحجوسُ

وهرمزد تعريب لأهورامزد إله النور عند الفرس ، وروز معناها بالفارسية يوم ، يقول إن اليوم يوم هذا الإله وعبيده ، فلنطرب ونشرب . ولعل شاعراً لم يُكثر في شعره من الألفاظ الفارسية كما أكثر أبو نواس ، وخاصة حين يتعابث مع

(١) أغاني (طبعة الساسي) ٨٠/١٦ ، ٨٤
والشعر والشعراء ص ٤٨٢ .
(٢) أغاني ٧٩/١٦ ، ٨٣ .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٦/٥ .
(٤) أغاني ٣٣٧/٥ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٨٨ .

بعض الغلمان من الجوس ، فيقسم عليه بألته وكهنة النار وبكل ما يقدر من
كواكب وبما يتلو من كتب زرادشت ، وفي رواية حمزة الأصفهاني لديوانه
كثير من ذلك مثل قوله :

حماني وصل أبناء القسوس	نجيب الفرس بهروز الجوسي
من المتزمنين لدى التغلتي	يعذب مهجتي بين النفوس
فقلت ونحن في وجل شديد	رضينا من وصالك بالحسيس
بإسفهري وناهيد وتير	وحق الماه والمهر الرئيس
وحرمه برسم التقديس مما	يزمزمه هرايد أسطنوس
بما تتسلون في البستاق رمزاً	كتاب زردش داعي الجوس
لما كلمتني ورددت نفسي	فلاني من جفائك في رسيس

والمترمزومون : أصحاب الزممة ، وهي الأدعية التي يتلوها الجوس على الطعام
والشراب ، وإسفهري : الفلك بالفارسية ، وناهيد : الزهرة ، وتير : عطار ، وماه : القمر ،
والمهر : الشمس ، وبرسم : أعواد يتلون عليها سوراً من كتبهم ويقدرسونها ، والهرابذ :
كهنتهم ، وأسطنوس : معبد نار من معابدهم . والبستاق هو كتاب زردش
أوزرادشت معرب عن اسمه الفارسي أهستا . ومن ذلك قوله :

يا غاسل الطرجهار للخنديس العقار
يا نرجسي وبهاري بده مراكب باري

والطرجهار : قلع شراب ، ومعنى الشطر الأخير : أعطني مرة واحدة .

وبما لا شك فيه أن الفارسية كانت منتشرة في أحاديث اللغة اليومية ، وكان
بين العرب كثيرون يتقنونها مثل العتّابي التغلبي ، وكان منهم من يدخل بعض
ألفاظها في شعره على جهة التطرف ، يقول الجاحظ : « وقد يتملح الأعرابي
بأن يدخل في شعره شيئاً من كلام الفارسية كقول العُماني للرشد في قصيدته
التي ملحه فيها :

من يَلْتَمَهُ من بطلٍ مُسَرَّنِدٍ في زَغْفَةٍ حَكْمَةٍ بِالسَّرْدِ (١)
تجول بين رأسه والكردِ

والكرد : العنق بالفارسية . ومنها يقول أيضاً :

لما هوى بين غياض الأسد وصار في كف الهزبر الوردِ (٢)
آلى يذوق الدهر آب سَرْدٍ

وآب سرد : الماء البارد بالفارسية . يقول الجاحظ ومثل هذا موجود في شعر
أبي العُدافر الكندي وغيره . . . وأسود بن أبي كريمة ، ويسوق له قوله :

لزم الغُرَامُ ثوبِي بُكْرَةً في يوم سَبَتِ
فتمايلتُ عليهم مثل زنجي بمَسَتِ
قد حَسَسَا الدَّاذِيَّ صَرْفًا أو عقارًا يا يَخْسَتِ (٣)

والمست : السكر وإدمان الشراب ، والداذي : ضرب من الشراب ،
والعقار : الخمر ، ويايخست : موطوءة بالأقدام . وتستمر المقطوعة على هذا
النحو تختلط فيها الألفاظ العربية بالفارسية .

ومن غير شك كان دخول هذه الكلمات الأعجمية في الشعر العباسي
أوسع منه في الشعر الأموي ، غير أن ذلك ظل في حدود ضيقة ، وظل الشعراء
يصنعونه على سبيل التطرف والتملح . وإذا كنا لاحظنا قبلاً أن الكميت
والطرماع نقصهما السليقة اللغوية فننحصر في هذا العصر
كانت تنقصه تلك السليقة مما هيأ لظهور المعلن والخروج أحياناً على القياس
الصرفي . وكان علماء اللغة لهم بالمرصاد ، فكلما انحرفوا دلّهم على انحرافهم ،
ويُفيض كتاب الموشح للمرزباني في مأخذ هؤلاء العلماء عليهم ، وكانوا يرهّبونهم
رهبة شديدة ، حتى كان فريق منهم يعرض عليهم أشعاره قبل إذاعتها (٤) . وكان

(٣) البيان والتبيين ١٤١/١ وما بعدها .

(٤) الأغاني (طبعة دار الكتب) ٨١/١٠ ،

٨٢ وأنظر (طبعة السامي) ٢٢/١٣

و ١٦/١٧ .

(١) سرند : يظفر بمعدنة ويملو عليه ،

زغفة : درع سائقة ، السرد : تسمير الزرد .

(٢) الهزبر : الأسد ، والورد : القوى

الجري .

فريق آخر يعتد بسلامة ذوقه ، ويحمل عليهم ويهجوم هجاءً مرّاً^(١).
والحق أن هؤلاء العلماء كانوا حُرَّاساً أمناء على العربية ، وضعوا قواعدهم ودقائقها ، وجمعوا شعرها القديم ، واتخذوه مثلاً أعلى للفصاحة والبيان ، وظلوا يذودون عنها ذيادةً قوياً متعصبين للجاهليين تعصباً شديداً ، فهم الشعراء حقاً وغيرهم عالة عليهم ، بل لقد أهدروا شاعرية معاصريهم ولم يجعلوا لشعرهم حُرمة ولا فضلاً ، إن قالوا حسناً فقد سُبِّحوا إليه وإن قالوا قبيحاً فن عندهم^(٢) ، ومنعوا الاحتجاج بشعرهم فهم لا يحتجون في مسائلهم النحوية واللغوية إلا بعرب البادية . وارجع إلى كتاب سيبويه ، عمدة النحو والنحاة ، فستجده دائماً ينقل عن فصحاء العرب ومن تُرضى عربيتهم ولا يسوق شاهداً لشاعر محدث . وقد ظلوا يرحلون إليهم ، ويأخذون عنهم شفاهاً شواهدهم وأمثالهم ، وفي الوقت نفسه أخذ كثير من عرب البادية يرحلون إلى الكوفة والبصرة وبغداد ليعرضوا تجارتهم اللغوية التي كان يروجها هؤلاء العلماء ، كما كان يروجها الخلفاء وكبار رجال الدولة .

وبذلك ظلت النماذج البدوية حية في تلك الحقب التي تطور فيها الشعر في مدن العراق بتأثير العلاقات الاجتماعية والحضارية النامية ، فقد نصب اللغويون تلك النماذج مثلاً أعلى للشعر الفصيح ، وروجوها في البلاط ومجالس الوزراء . وبذلك أصبح هناك ضربان واضحان من الشعر : ضرب بدوي يتمسك بالتقاليد القديمة ، وضرب حضاري ينقل قليلاً أو كثيراً عن تلك التقاليد حتى يساير العصر .

وأخذ أصحاب الضرب الأول يُكثرون في شعرهم من الغريب ، حتى يجد فيه اللغويون ما يسد حاجتهم في البحث والدراسة من الشواهد والأمثال ، وكانوا يؤلفونه غالباً من الرجز ، على نحو ما هو معروف عن أبي نُخَيْلَةَ والعُماني ورؤبة وابنه عُقْبَةَ . وكانوا يُدِلُّون بنماذجهم تلك على شعراء المدن ، فعبثوا فيهم

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢١٠/٣ (٢) أغاني (طبعة السامي) ١٠٩/١٦ .
وديوان أبي نواس ١٧٥ - ١٧٦ .

نزعة إلى تقليدهم في ذلك الميدان حتى يثبتوا لهم وللغويين أنهم يتفوقون عليهم ، حتى في تلك الصناعة البدوية المرسفة في البداوة . روى صاحب الأغاني أن بشاراً دخل على عُقْبَةَ بن سَلَمٍ (وإلى البصرة) فأنشده بعض مدائحه فيه ، وعنده عقبة بن رُؤْبَة ينشده رجزاً يملحه به ، فسمعه بشار ، وجعل يستحسن ما قاله إلى أن فرغ . فأقبل على بشار ، فقال : هذا طراز لا تحسنه أنت يا أبا معاذ ، فقال له بشار : ألى يقال هذا ؟ أنا والله أرجز منك ومن أبيك وجدك (يقصد العَجَّاج) فقال له عقبة : أنا والله وأبى فتحننا للناس باب الغريب وباب الرجز ، والله إني لخليق أن أسدّه عليهم ، فقال بشار : ارحمهم رحمتك الله ، فقال عقبة : أتستخف بي يا أبا معاذ وأنا شاعر ابن شاعر ابن شاعر ؟ فقال له بشار : فأنت إذن من أهل البيت الذين أذهب الله عنهم الرجس وطهرهم تطهيراً . ثم خرج من عند عقبة (بن سلم) مُغَضَّباً ، فلما كان من غَدٍ غَدَا على عقبة ، وعنده عقبة بن رُؤْبَة ، فأنشده أرجوزته التي يملحه فيها :

يا طللَ الحى بذات الصِّمْدِ بالله خبر كيف كنت بعدى

ومضى يَرْجُزُ ويتكلف للغريب يمزجه بشيء من الحضارة ودقة الحس والفكر وجمال الصياغة . فطرب عقبة بن سلم وأجزل صلته وانكسر عقبة بن رُؤْبَة انكساراً شديداً ^(١) ، وليس بشار وحده الذى أثبت أنه يستطيع التفوق على شعراء البادية في أرجازهم المملوءة بالغريب ، فقد تبعه أبو نواس يحاول أن يهزمهم هزيمة ساحقة في هذا الميدان ، وكان أبو نُخَيْلَة قد سبقه إلى صنع أرجاز كثيرة في الطرد والقنص ^(٢) ، يصف فيها الصيد والكلاب والوحش وحيوان الصحراء على طريقة القدماء ، فصنع على مثال طردياته طرديات جديدة أظهر فيها براعة وتفوقاً منقطع النظير ، حتى ليقول الجاحظ في تقديمه لطائفة منها : « وأنا كتبت لك رَجَزَ أبي نواس في هذا الباب لأنه كان عالماً راوية . . وصفات الكلاب مستقصاة في أرجازيه ، هذا مع

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٤/٣ وما بعدها .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٦٦ .

وانظر طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٥

جودة الطبع وجودة السبك والخلق بالصنعة ، وإن تأملت شعره فضلته ، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية أو ترى أن أهل البدو أبدأ أشعر وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك فلنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوباً (١) .

وعلى هذا النحو زحمت شعراء البصرة والكوفة وبغداد شعراء البادية في نماذجهم من الأراجيز المحشوة بالألفاظ الغريبة وأثبتوا أنهم يبرزونهم ، حتى في تلك النماذج الخاصة . ولعل في هذا ما يدل — من بعض الوجوه — على مدى ما كان يأخذ به الشاعر الحضري في تلك الأزمان نفسه من التشقق ثقافة عميقة بالشعر العربي الموروث واللغة العربية الصحيحة ، يأخذها عن أهلها بالمترن فيهم ، والرحلة إلى بواديهم ، فهم يروون أن بشاراً كان يقول : « من أين يأتي الخطأ ، ولدت ها هنا (في البصرة) ونشأت في حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عكيل ، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإن دخلت على نساءهم فنسألوهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبديت (دخلت البادية) إلى أن أدركت ، فن أين يأتي الخطأ (٢) » أما أبو نواس فقد خرج إلى البادية وأقام فيها حولا كاملاً ليتشقق باللغة من منابعها الحقيقية (٣) . ويقول الجاحظ عنه : « ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبي نواس ولا أفصح لهجة مع حلاوة ومجانبة لاستكراه (٤) » ويقولون إنه « كان يحفظ دواوين ستين امرأة من العرب فضلاً عن الرجال (٥) » وإنه حفظ سبعمائة أرجوزة غير ما حفظه من قصائد الجاهليين والخضرمين والإسلاميين وأوائل المحدثين (٦) ، وقال أبو عمرو الشيباني : « لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرقث لاحتججتنا بشعره ، لأنه محكم القول (٧) »

وأكبر الظن أن فيما قدمنا ما يدل على مبلغ ما كان يأخذ به بعض الشعراء

(١) الحيوان ٢٧/٢ وما بعدها .
(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٤٩/٣ /
(٣) أخبار أبي نواس لابن منظور (طبع مصر) ص ١٢ .
(٤) أخبار أبي نواس ص ٦ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٤ .
(٦) نفس المصدر ص ٢٠١ .
(٧) نفس المصدر ص ٢٠٢ .

الحضرين العباسيين أنفسهم من الثقف باللغة والشعر القديم، حتى استحالت إليهم السليقة العربية ووقفوا على طريقة القوم في التعبير والصياغة وقوفاً دقيقاً. روى صاحب الأغاني أن بشاراً أنشد خلفاً الأحمر قصيدته :

بَكَرًا صَاحِبِيَّ قَبْلَ الْمَهْجِيرِ إِنْ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

حتى فرغ منها ، فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذاك النجاح في التبكير (بكراً فالنجاح في التبكير) كان أحسن ، فقال له بشار : بَنَيْتُهَا أَعْرَابِيَّةً وَحَشِيَّةً فَقُلْتُ : إِنْ ذَاكَ النَّجَاحَ كَمَا يَقُولُ الْأَعْرَابُ الْبَدَوِيُّ ، وَلَوْ قُلْتُ : (بَكَرًا فَالنَّجَاحُ فِي التَّبْكِيرِ) كَانَ هَذَا مِنْ كَلَامِ الْمُؤَلَّدِينَ وَلَا يَشْبَهُ ذَلِكَ الْكَلَامَ وَلَا يَدْخُلُ فِي مَعْنَى الْقَصِيدَةِ ، فَقَامَ خَلْفٌ فَقَبَّلَ بَيْنَ عَيْنَيْهِ ^(١) » ولكن هل معنى ذلك حقاً أن المؤلدين لم يتطوروا بأسلوبهم ؟ الحق أنهم تطوروا به تطوراً واسعاً ، حتى أصبح هناك في وضوح أسلوبان : أسلوب اللقدماء ، وأسلوب للمؤلدين العباسيين ، ولسنا نقصد أن هؤلاء المؤلدين كان يجري على ألسنتهم شيء من اللحن في التصريف أو في الإعراب مما سجله المرزباني في الموشح نقلاً عن علماء اللغة من معاصريهم ^(٢) وما جعل السيد الحميري يقول عن شعره ^(٣) :

أَحْوَكُ وَلَا أَقْوَى وَلَسْتُ بِلَا حَنْ وَكَمْ قَاتِلٍ لِلشَّعْرِ يُقْوَى وَيَلْحَنُ

وأيضاً لسا نقصد ما كان يجري على ألسنتهم من تملح وتظرف بحشد بعض الألفاظ الفارسية في أشعارهم ، وخاصة عند شعراء الجيل العباسي الثاني من مثل أبي نواس ، وإنما نقصد أنهم على الرغم من تقيدهم بكثير من تقاليد القدماء ولا سيما في شعر المديح الرسمي وصناعة الأراجيز استطاعوا أن ينفذوا إلى لغة شفاقة مبسطة تقف بين الإغراب والابتذال ، فهي لا ترتفع إلى شعر أمثال رؤبة وابنة عُمَيْلَةَ وَأَبَى نُحَيْلَةَ ، وهي لا تسقط إلى كلام العامة ، يدعمها ذوق سليم يعرف كيف يختار من العبارات أجملها صياغة وسبكاً ، وكيف ينوع في معانيه ، فلا يقف

أبي نواس .

(١) أغاني ٣/ ١٩٠ .

(٢) الموشح ص ١٤ .

(٣) انظر على سبيل المثال ما كتبه عن

بها عند المعاني الموروثة بل يضيف معاني جديدة ، وفي الوقت نفسه يولد من المعاني والصور القديمة ما يروع . وبذلك استقام هذا الأسلوب المولد بالحديد الذي يأخذ من القديم ، ويعرض ما يأخذ عرضاً خلافاً ، ولا ينسى حقوق عصره ولا ما بسط له من الفكر والخيال ، وأيضاً فإنه لا ينسى حقوق هذا العصر في البعد عن الكلام الوحشي الغريب والكلام السوقي المبتذل . فهو أساوب مرن ، فيه سلاسة وسهولة ووضوح ، وفيه رشاقة وعدوبة ، أسلوب لا يتوعر ولا يسلم إلى تعقيد يفسده ويهجنه ، معانيه ظاهرة مكشوفة وألفاظه لا تلتطف عن العادة ولا تجفو عن الخاصة ، مع أناقة التعبير ودقة الحس والذوق . وأخذ هذا الأسلوب المولد بالحديد يفرض سلطانه على الشعر والشعراء ، ولم يستطع اللغويون أن يقفوا عائقاً دون هذا السلطان ، فإنه على الرغم من معارضتهم له ذاع وانتشر ، ولا نصل إلى القرن الثالث حتى يصبح المثل الرفيع الذي يحتذيه كل الشعراء .

العلاقات الثقافية

رأينا في غير هذا الموضع أن العرب أخذوا منذ الفتوح الإسلامية يحاولون التعرف على ثقافات الأجانب ومعارفهم ، إذ كانوا ناشرين للدين الإسلامي واصطدموا بيهود ونصارى ومجوس ودهرية يناقشونهم وينظرونهم في مسائل الدين ، ورأوا عندهم من أساليب النظر والاستدلال ما دفعهم إلى معرفة تلك الأساليب وما كانت تتأثر به من آراء فلسفية . وأيضاً فإن الموالي أقبلوا على الإسلام ، وكانوا من أجناس مختلفة ، منهم الفارس والهندي والشامي والمصري ، والعراقي ، وأخذوا ينشرون بين العرب ما عرفوا في لغاتهم الأصلية من ثقافات ومن معارف ونزعات . وكانت هناك مدارس ودوائر علمية في جند يسّابور وفي الرها ونصيبين وحّرّان وفي قنسرين وأنطاكية وفي الإسكندرية ، وتسرب كثير مما كان يدور في تلك المدارس إلى الأديرة .

فلما وضع العرب أيديهم على تلك البيئات كلها أخذ كثير مما فيها من ثقافة يتحول إليهم بحكم ما كان يقتضيه دفاعهم عن دينهم وبحكم ما أصاب حياتهم من تطور ، فقد أصبحوا أصحاب دولة متحضرة ، تحتاج إلى كثير من العلوم التطبيقية النفعية ، وأخذت الأمم المجاورة لهم تدخل في دينهم وتدخل معها معارفها وكل ما ورثته من الثقافة الهيلينية التي انتشرت في الشرق منذ فتوح الإسكندر ، وكانت مزيجاً من فلسفة اليونان ومن ديانات الشرق وحكمته ، ولا نصل إلى العصر العباسي ، حتى تنظم الترجمة ، ويُقبل السريان على نقل كل ما شاع بينهم وفي مدارسهم بالعراق وجنديسابور من معرفة وعلم وفلسفة ، كما يقبل الفرس والهنود أيضاً على نقل كثير من تراثهم .

وعنى المنصور بهذه الحركة من الترجمة ، فجلب من جُنديسابور آلَ بخيشوع الأطباء المشهورين ، فشاركوا تَوّاً في الترجمة ، ووفد عليه من الهند « منكه » وكان قيماً بالحساب المعروف « بالسند هند » في حركات الفلك والنجوم ، فأمره بترجمته ، وشاركه في هذه الترجمة إبراهيم الفزارى يعاونه جماعة من العلماء . وعهد المنصور أيضاً إلى أبي يحيى البطريق ترجمة أجزاء من كتب بقراط وجالينوس في الطب . ونحن لا ننسى رأس هؤلاء المترجمين جميعاً ابن المقفع الذي ترجم عن الفارسية بعض الكتب التاريخية والسياسية والأدبية ، كما ترجم أجزاء من منطق أرسطو وكتاب كليلية ودمنة الذي يرجع إلى أصول هندية . وأيضاً فإنه ترجم كتاباً عن مزدك ، أحد دعاة الفرس الدينيين ، يظهر أنه أدخل كثيراً من تعاليم المجوسية . وما لا ريب فيه أن كتاب زرادشت المسمى أفتستا تُرجم في أوائل هذا العصر كما ترجمت كتب ماني ، مما كان سبباً في ارتفاع موجة الزندقة . وكان هناك فرس كثيرون خلفوا ابن المقفع على ترجمة التراث الفارسي من أهمهم آلَ نوبخت .

ونمضي إلى عصر الرشيد ، فيُنشئُ خزانة الحكمة وإدارة للترجمة يقيم يوحنا بن ماسويه أميناً عليها ويرتب له كما يقول القفطي كُتّاباً حاذقين يكتبون بين

يديه^(١)، وما تُرجم في عصره كتاب المجسطى في الجغرافيا لبطليموس الإسكندري. ونشط البرامكة في تشجيع هذه الحركة ، سواء عن لغتهم الفارسية أو عن اللغات الأخرى ، ويقال إن يحيى بن خالد جلب مجموعة من أطباء الهند وأمرهم بنقل بعض كتب قومهم في الطب^(٢) ، ودخل من ثقافة الهند كثير من الأفكار إلى محيط العربية ، من ذلك صحيفة في البلاغة يحتفظ بها الجاحظ في بيانه^(٣) ، وأيضاً فقد دخلت بعض مذاهبهم الدهرية مثل السُّمْنِيَّة^(٤) ، كما دخل كثير من حِكْمِهِمْ ومن تأملاتهم الزاهدة المتصوفة ، مما كان له أثره في الصوفية الإسلامية .

وكلما مضينا في العصر وجدنا موجة هذه الترجمة تزداد حدة ، فقد شجع المأمون عليها تشجيعاً واسعاً وأرسل في طلب الكتب من بلاد الروم ، وجعل خزائن الحكمة مجمعة لطائفة من كبار المترجمين أمثال سهل بن هرون ومحمد بن موسى الخوارزمي وسلم ويحيى بن منصور ونبى شاعر : محمد وأحمد والحسن ، وعهد بإدارة الترجمة إلى حنين بن إسحق ، ولم يلبث الكندي فيلسوف العرب الأول أن ظهر ثمرة لكل هذه الحركة المباركة .

ومن المؤكد أن المسألة كانت أوسع من تلك الأخبار التي تساق لنا عن الخلفاء واهتمامهم بالترجمة ، فقد كان هذا الاهتمام عاماً بين أفراد المجتمعات في البصرة والكوفة وبغداد ، بدليل أننا نجد العلوم الإسلامية توضع قواعدها وأصولها في هذا العصر وضعاً يدلُّ على أن أصحابها كانوا يقفون على أساليب البحث عند اليونان وغيرهم . ويكفي أن نشير هنا إلى علم الكلام والموضوعات التي أثارها المتكلمون ، مما حكاها لنا الجاحظ في كتابه الحيوان عن أبي الهذيل العلاف والنظام وأضرابهما ، فلأننا نرى أمامنا عقولاً كبيرة ، اطلعت اطلاعاً واسعاً على علوم الأوائل ، واستطاعت أن تنفذ منها إلى فكر عربي متوهج بالثقافات المنقولة

(١) أخبار الحكماء للقفطي (طبع مطبعة السعادة) ص ٢٤٨ وما بعدها وانظر طبقات الأطباء والحكماء لابن جليل (طبع المعهد العلمي الفرنسي بالقاهرة) ص ٦٥ .
 (٢) البيان والتبيين ١/ ٩٢ .
 (٣) البيان والتبيين ١/ ٩٢ .
 (٤) أغاني ٣/ ١٤٧ .

ومسائلها المختلفة ، وحتى علم اللغة والنحو لم يخلدوا من أثر هذه الثقافات وطرائقها ومناهجها في النظر وبحث المشاكل ، وصلة النحو بالمنطق اليوناني مقررة ، وقد وضع الخليل معجماً للعربية بترتيب مخارج الحروف متأثراً بالهذود في ترتيب حروف لغتهم ، وهيائته معرفته بعلم الموسيقى لوضع عروض الشعر العربي وأوزانه . وطبيعي أن يكون لهذه العلاقات الثقافية الجديدة التي عملت عملاً نافذاً في عقلية العباسيين أثرها الواسع في شعرائهم ، فإنهم لم يكونوا بعيدين عنها ، بل كانوا يتصلون بها اتصالاً وثيقاً . وإذا كنا لاحظنا قسلاً صلتهم بالزندقة الفارسية فإن صلتهم بالمحتويات الأخرى للثقافات الأجنبية لم تكن تقل عن صلتهم بالزندقة ، ومر بنا أن ديوان صالح بن عبد القدوس كان يشتمل على ألف مثل للعرب وألف مثل للعجم ، ونراهم يرون عن العتباتي التغلبي أنه كان يتقن الفارسية وأنه رحل إلى « مَرَوْ » ، فكتبَ كُتِبَ العجم ، ولما سئل في ذلك قال : « وهل المعاني إلا في كتب العجم والبلاغة ، اللغة لنا ، والمعاني لهم ، ^(١) » . ومن يرجع إلى ترجمته في كتاب الأغاني يجد له ضرباً من الشعر القصير الذي يشبه الأمثال كقوله في مديح عبد الله بن طاهر ^(٢) :

ودك يكفينيك في حاجتي ورؤيتي كافية عن سؤال
وكيف أخشى الفقر ما عشتلى وإنما كفاك لي بيت مال

وقوله في مديح جعفر بن يحيى البرمكي ^(٣) :

ما زلت في غمرات الموت مطرَحاً قد ضاق عني فسيح الأرض من حييلى
ولم تسزل دائباً تسعى بلطُفك لى حتى اختلست حياي من يدي أجلى
وقوله ^(٤) :

هَيْبَةُ الإخوان قاطعة لأخى الحاجات عن طَلَبِهِ
فإذا ما هبت ذا أملٍ مات ما أمَلت من سَبَبِهِ

(٣) أغاني ١١٩/١٣ .

(٤) أغاني ١١٦/١٣ .

(١) الجزء السادس من تاريخ بغداد لطيفور

ص ١٥٧ وما بعدها .

(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١١٧/١٣

وأكبر الظن أن العتّابي كان يتأثر في هذه القطع القصيرة معاني فارسية ، وكان يتأثر هذه المعاني أبناءُ الفرس أنفسهم ، فهم أصحابها ، وهي كنوز كانت ملقاة تحت أعيُنهم . ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن الهجاء القصير الذي شاع عند بشار بن برد وحماد عَجْرَد وأضرابهما ، إنما نشأ من هذا التأثير بمعاني الفرس وأمثالهم ، وكان بشار خاصة يكثر من الأمثال والحكم في شعره . ويتبدّلُ في هذا الجانب ما تسرب إلى الشعر من أخيلة فارسية ، كقول بعض الشعراء (١) :

لو لم تكن نِيَّةُ الجَوَّزاء خِدْمَتَهُ لما رأيتَ عليها عِقْدَ مُنْتَطِقٍ
ويقال إن شاعراً قرأ قول كسرى في وصف النرجس إنه : « يا قوت أصفر
بين درأبيض على زمرد أخضر » فقال وزاد عليه :

وياقوتة صفراء في رأس دُرَّة مركبة في قائم من زَبَرْجَدٍ
كأن بقايا الطلّ في جَنَبَاتِهَا بقيّة دَمْعٍ فوق خَدِّ مَوْرَدٍ (٢)

وعلى نحو ما كانت العلاقات قائمة بين الشعراء والثقافة الفارسية كذلك كانت قائمة بينهم وبين الثقافة الهندية ، فقد كانوا يعرفون ما نُقل عنها في الفلك وغير الفلك وقد تسرب إليهم كثير من آراء الهنود وأفكارهم وقصصهم كقصّة بوذا الملك الذي هجر ملكه ، وساح في الأرض عابداً لربه ، فقد اتخذ منه أبو العتاهية مثالا للرجل الفاضل فقال (٣) :

يا من تشرف بالدينسا وزينتها ليس التشرفُ رَفَعَ الطين بالطين
إذا أردت شريف الناس كلهم فانظر إلى ملك في زى مسكين
ونُقل إليهم ما تزعمه الهند في علم الطبائع من أن الشيء إذا أفرط في البرد
عاد حاراً مؤذياً ، وعرف ذلك أبو نواس ، فقال (٤) :

قل لزهير إذا حَدَا وشَدَا أقليل وأكثِرْ فأنت مهذارُ
سَخُنْتُ من شدة البرودة حتّى صرت عندي كأنك النار

(٤) الشعر والشعراء ص ٥٠٦ وانظر عيون
الأخبار ٧/٢ .

(١) معاهد التنصيص ١٥/٢ .
(٢) زهر الآداب ٢٠٩/٢ وانظر ٢١١/٢
(٣) ديوان أبي العتاهية ص ٢٧٤ .

لا يعجب السامعون من صفتي كذلك الثلج باردٌ حار

وما تأثر فيه ببعض آراء الهند قوله :

تُخَيِّرَتِ والنجومُ وَقُفْتُ لم يتمكَّنْ بها المصدرُ

وهو يشير بذلك إلى بعض ما نُقل عنهم من أن « الخمر تخيِّرَت حين خلق الله الفلك، وأصحابُ الحساب يذكرون أن الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة في برج، ثم سَّيرها من هناك، وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع في ذلك البرج الذي ابتدأها منه، وإذا عادت إليه قامت القيامة وبطل العالم. والهند تقول إنه في زمان نوح اجتمعت في الحوت إلا يسيراً منها فهلك الخلق بالطوفان، وبقى منهم بقدر ما بقي منها خارجاً عن الحوت^(١) ». وربما كان أهم ما أثرت به الهند في المجال الشعري العام ما انتشر في كتاب كليله ودمنة من حكم وقد نُقِلَ هذا الكتاب إلى العربية ابنُ المقفع ثم نظمهُ أبان بن عبد الحميد للبرامكة شعراً، ويحفظ كتابُ الأوراق للصولي بقطع طويلة من هذا النظم الذي يستهله بقوله :

هذا كتابُ أدبٍ ومحنَةٍ وهو الذي يُدعى كليله دمنه
فيه دلالاتٌ وفيه رَشْدٌ وهو كتابٌ وضعته الهندُ
فوصفوا آدابَ كلِّ عالمٍ حكايةً عن ألسنِ البهائمِ

ولإذا تركنا الثقافتين الهندية والفارسية إلى الثقافة اليونانية وجدنا علاقتها بالشعر والشعراء تفوق علاقتي تلك الثقافتين، وحقاً أنهم لم يعرفوا شيئاً عن الشعر اليوناني، إذ اقتصرَت معرفتهم بالثقافة اليونانية على الفلسفة والمنطق، ولكن هذه المعرفة أفادوا منها فوائد جليّة، فقد دعم المنطق تفكيرهم وسعت الفلسفة دوائره، فانصبغ عقل الشعراء بأصباغ من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعد في الخيال والتجريد فيه. وكان المتكلمون أهمّ من أذاع هذه الثقافة في محيط الشعر والشعراء، إذ كانوا يتأثرون بها تأثراً واسعاً في جداولهم وأساليب استدلالهم، فأكبُّوا عليها يقرعونها، وينقلون مصطلحاتها، ويفسرون معانيها من مثل الطَّفَرَة

والحركة والسكون والتولد والكمون والجوهر والعرض والجوهر الفرد . وكان كثير من الشعراء يستمع إليهم ، بل لقد وُسمَ غير شاعر بالكلام والاعتزال ، وأنه يستمد منهما في موازنة الشيء بالشيء وفي الجدل والمغالطة ، كما يستمد منهما في استنباط المعاني الخفية والأفكار الدقيقة . وقد بدأ بشار حياته متصلاً بالمتكلمين وبالمعتزلة منهم خاصة ، إذ كان يصحب واصل بن عطاء^(١) وما زال قريباً منه ، حتى أظهر ثنويته وزندقته ، ففسد ما بينهما ونادى واصل في الناس أن يقتلوه ، ففرَّ عن البصرة ، وذهب يعلن أنه لا يؤمن بواصل ومذهبه في القدر ، إنما يؤمن بالجبر وأن حرية الإنسان معطلة في الحياة ، يقول :

طُبِعْتُ عَلَى مَا فِيَّ غَيْرَ مَخِيَرٍ هَوَايَ وَلَوْ خُيِّرْتُ كُنْتُ الْمَهْدَبَا
أُرِيدُ فَلَا أُعْطَى وَأُعْطَى وَلَمْ أُرِدْ وَقَصَّرَ عِلْمِي أَنْ أَنَالَ الْمَغْيِبَا
فَأَصْرَفُ عَنْ قَصْدِي وَعِلْمِي مَقْصَرٌ وَأَمْسَى وَمَا أَعْقَبْتُ إِلَّا التَّعْجِبَا

وكان يكثر من الحجاج والجدال في ذلك ويقول : ما أؤمن إلا بالحس وما عاينته^(٢) . وتحول بهذا الجدال وما يطوى فيه من قدرة على الاستدلال إلى شعره ومعانيه ، فكان يكثر فيه من استنباط الأدلة وحشد البراهين على شاكلة قوله^(٣) :

إِذَا بَلَغَ الرَّأْيُ الْمَشُورَةَ فَاسْتَعِنْ بِرَأْيِ نَصِيحٍ أَوْ نَصِيحَةِ حَازِمٍ
وَلَا تَجْعَلِ الشُّورَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً فَلِنْ الْخَوَافِ قُوَّةٌ لِلْقَوَادِمِ^(٤)
وَمَا خَيْرُ رُكْفٍ أَمْسَكَ الْغُلَّ أَخْتَهَا وَمَا خَيْرُ سَيْفٍ لَمْ يُؤَيِّدْ بِقَائِمٍ^(٥)

وقوله^(٦) :

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مَعَاتِبًا صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقِ الَّذِي لَا تَعَاتِبُهُ

(١) انظر الأغاني ١٥٢/٣ .

(٢) أغاني ٢٢٧/٣ .

(٣) أغاني ١٥٧/٣ .

(٤) القوادم : الريش في أعلى الجناح ،

والخوافي : الريش الصغير الذي يخفى حين

يضم الطائر جناحيه .

(٥) الغل : الحديد التي تجمع بين يد الأسير

وصنقه ، وقائم السيف : مقبضه .

(٦) أغاني ١٩٧/٣ .

فَعِشْ ° واحداً أوصل ° أخاك فإنه مقارِفُ ذبٍ مَسْرَةٍ ° ومجانبه (١)
إذا أنت لم تشرب مراراً على القَدَى ظمئت وأى الناس تصفو مشاربه

وما نشك في أن كثرة هذه الأدلة في شعره جاءت من بيئة المتكلمين
وما كانت تعتمد عليه في حلالها من أقيسة المنطق والترتيب لمقدماتها الصحيحة
واندفع يستنبط كثيراً من دقائق المعاني ولطائف الفكر كقوله في بعض
ممدوحيه (٢) :

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو فـ ولكن يَلْمَدُ طعم العطاء
فإنك تراه يفكر تفكيراً جديداً، إذ يجعل العطاء بدون غاية خارجة عن نفسه،
وهي فكرة لم تكن تقع في عقل الشاعر القديم، إنما تقع في عقل الشاعر العباسي
الجديد الذي لا يزال يغرق في التفكير حتى يتصور الأشياء مجردة عن غاياتها ،
وإذا كان المتكلمون اشتهروا بمغالطاتهم أو بتأنيهم لتعليلاتهم أو كما يقول
البلاغيون بحسن التعليل فإننا نجد من ذلك أصبغاً كثيرة في شعر بشار كتعليله
لآفته بقوله (٣) :

تَمَيَّتُ جَنِيناً والذكاءُ من العَمَى فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعالم مَوْتِلاً
وقوله في جارية سوداء (٤) :

وغادة سوداءَ برّاقة كالماء في طيب وفي لين
كأنها صيغتُ لمن نالها من عنبرٍ بالمسك معجون
وقوله في بعض ممدوحيه— إن صَحَّ أنه له — (٥) :

لمستُ بكفى كَفِّهِ أبغى الغنى ولم أدُرْ أن الجود من كفه يُعْدَى
فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى أفدتُ وأعداني فأتلقت ماعندى

وتكثر هذه التعليلات في شعر بشار كما تكثر معها الموازنة والتقسيمات والبعد
في التأويل واستخراج المعاني ، على شاكلة قوله (٦) :

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| (١) مقارِف : مرتكب . | (٤) أغاني ١٩٣/٣ . |
| (٢) أغاني ١٨٩/٣ . | (٥) أغاني ١٥٠/٣ . |
| (٣) أغاني ١٤٢/٣ . | (٦) البيان والتبيين ٤/١ . |

وعِيُّ الفَعَالِ كَعِيُّ المَقَالِ . وفي الصمت عِيٌّ كَعِيُّ الكَلِمِ .
وأنت تراه لا يخصص العِيَّ بالكلام . بل يجعله في الفعال ، بل هو يذهب
إلى أبعد من ذلك ، فيقيم في الصمت عِيًّا كَعِيُّ الكلام ، فإذا العِي على أقسام :
عِيُّ الصمت وعِيُّ الفعال وعِيُّ المقال . وأكبر الظن أن هذا التقسيم الطريف
هو الذي ألهم الجاحظ رسالته في تفضيل الكلام على الصمت وخروجه عما
ألفه الناس في أمثالهم .

ولإذا تركنا بشاراً وجيله إلى الجليل التالى الذى خلفه وجدنا أبا نواس الثائر على
التقاليد والأوضاع خير من يمثاه ، وكان كثير الاختلاف إلى مجالس المتكلمين ،
ولاحظ الجاحظ في بيانه أنه استعار كثيراً من ألفاظهم ومصطلحاتهم على وجه
التظرف والتملق كقوله في جنان^(١) :

ذات خَدَّ مَرْدٌ	قوهية المتجرد ^(٢)
تأملُ العينُ منها	محاسناً ليس تنفدُ
فبعضها قد « تناهى »	وبعضها « يتولد »
والحسنُ في كل عضوٍ	منها معادٌ مرددٌ

وقوله :

يا عاقدة القلب عني	هتلاً تذكرت حلاً
تركت منى قليلاً	من القليل أقللاً
يكاد لا يتجزأ	أقل في اللفظ من لا

ويُروى أن النظام سمع منه الأبيات الأخيرة فقال له : « أنت أشعر الناس
في هذا المعنى ، والجزء الذى لا يتجزأ مذ دهرنا الأطول نخوض فيه ما خرج فيه
لنا من القول ما جمعته أنت فيه في بيت واحد^(٣) . ولم يكن أبو نواس ينهج نهج
المتكلمين في ذكر مصطلحاتهم فحسب ، بل كان ينهج نهجهم أيضاً في

(٢) قوهية : أراد بيضاء ، والقوى :
ضرب من الثياب البيضاء .
(٣) أخبار أبي نواس ص ١٣ .

(١) البيان والتبيين ١/١٤١ وانظر أخبار
أبي نواس ص ١٣ حيث ساق ابن منظور له
مطابقة من معاني المتكلمين وألفاظهم .

توليد المعاني واستنباط غرائبها ، حتى قالوا : « ما زالت المعاني مكنوزة في الأرض حتى جاء أبو نواس فاستخرجها »^(١) . ولم يكن يغرب في معانيه إغراباً قريباً ، بل كان يبعد في إغرابه ، حتى ليصور الحسنى بالمعنوى على شاكلة قوله في الخمر^(٢) :

وقد خفيت من لطفها فكأنها بقايا يقينٍ كاد يذهب الشكُّ
وقوله^(٣) :

صفتُ وصفت زجاجتها عليها كمعنى دقٍّ في ذهنٍ لطيفٍ
وقوله^(٤) :

فتمشيتُ في مفاصلهم كتمشي البرء في السقم

وقلما نجد بعد أبي نواس شاعراً ممتازاً إلا وهو يلزم المتكاملين والمعتزلة ، وقد عدَّ أبو تمام منهم ، وكان ابن الرومي ينزع منزعهم . ومعروف أن النظام من متقدميهم ، وقد نال شهرة مدوية على رأس المائتين بقدرته على الجدل وغوصه على المعاني الدقيقة ، ولم يكن متكلماً يحسن الكلام فحسب ، بل كان شاعراً أيضاً ، وكان يستقي شعره من الكلام والجدل ، على شاكلة قوله^(٥) :

ما زلتُ آخذ روح الدنِّ في لُطفٍ وأستبيح دماً من غير مذبحٍ
حتى اثبتتُ ولي روحان في جسدي والزَّقُّ مطرَحاً جسمٌ بلا روحٍ
وقوله^(٦) :

توهمه طرقي فألم خدّه
وصافحه قلبي فألم كفه
ومرَّ بقلبي خاطراً فجرحته
بمرِّفنٍ لينٍ وحُسنٍ تعطفٍ
فكان مكان الوهم من نظري أثرُ
فمن صفح قلبي في أنامله عقرُ^(٧)
ولم أر خلقاً قط يجرحه الفكر
يقال به سكرٌ وليس به سكر

(٤) الديوان ص ٣٢٤ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٧٢
(٦) أمالي المرتضى (طبعة الحلبي) ١/ ١٨٨
(٧) المقر: الحرح .

(١) أخبار أبي نواس ص ٦٤
(٢) خزانة الأدب المحمدي (طبع المطبعة
الخيرية) ص ١٨٣ .
(٣) خزانة الأدب ص ١٨٤

وعلى هذا النحو لم يكن المتكلمون يؤثرون في الشعراء بما يفتنون من معانيهم الخاصة ، بل كانوا يرددون على أسماعهم مثل هذه الأبيات التي يبعدون فيها ويغربون ويأتون بالنادر المستطرف من المعاني والصور . ولا نشك في أن الحسين ابن الضحاك كان يتأثر نزعته من الإغراق في الوهم والتجريد حين قال في بعض غزله (١) :

إنَّ مَنْ لَا أَرَى وَلَيْسَ يَرَانِي	نُصِبَ عَيْنِي مِمِّثْلٌ بِالْأَمَانِي
بَأَبِي مَنْ ضَمِيرُهُ وَضَمِيرِي	أَبْدَا بِالْمَغِيبِ يَنْتَجِبَانِ
نَحْنُ شَخْصَانِ إِنْ نَظَرْتَ وَرَوْحَا	نَ إِذَا مَا اخْتَبَرْتَ يَمْتَزِجَانِ
فَإِذَا مَا هَمَمْتُ بِالْأَمْرِ أَوْهَ	مَ بِشَيْءٍ بَدَأْتَهُ وَبَدَانِي
كَانَ وَفَقًا مَا كَانَ مِنْهُ وَمَنِي	فَكَأَنِّي حَكِيمَتُهُ وَحِكَايَانِي
خَطَرَاتُ الْجَفَوْنَ مِنَّا سَوَاءٌ	وَسَوَاءٌ تَحَرُّكُ الْأَبْدَانِ

وهذا غزل جديد ، لا يقوم على الحس وإنما يقوم على الوهم والإغراق في الخيال .

وليس هذا كل ما بعثه المتكلمون في الشعر والشعراء من جديد بفضل ما أذاعوا من دقائق الفكر والفلسفة ، فإن جماعة منهم صنفت قصائد في مخالفهم كقصيدة معدان الأعمى الشَّيْطَانِي التي صنَّف فيها الرافضة والغالية من الشيعة (٢) . ويلمع هنا اسم بشر بن المعتز ، إذ يقول المرتضى إن له أشعاراً كثيرة يحتج فيها على أهل المقالات (٣) ، وروى له الجاحظ في حيوانه شعراً مزاجاً في فضل علي بن أبي طالب وتقدُّمه هو وأهل بيته على الخوارج بمضى على هذا النحو (٤) :

مَا كَانَ فِي أَسْلَافِهِمْ أَبُو الْحَسَنِ	وَلَا ابْنُ عَبَّاسٍ وَلَا أَهْلُ السَّنَنِ
غُرٌّ مَصَابِيحُ الدُّجَى مَنَاجِبُ	أُولَئِكَ الْأَعْلَامُ لَا الْأَعْرَابُ

(٣) أمالي المرتضى ١/ ١٨٧ .

(٤) الحيوان ٦/ ٤٥٥ .

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٧/ ١٨٧ .

(٢) الحيوان ٢/ ٢٦٨ .

وروى له أيضاً قصيدتين طويلتين في أصناف الحيوان وعجائب صنع الله في خلقه وما أودع هذا الخلق من حكمته^(١). ونجد الجاحظ يروى لكثيرين أشعاراً في هذا الباب مثل الحكم بن عمرو والبهراني وقصيدته في غرائب الخلق^(٢)، ومثل هرون مولى الأزدي وشعره في الفيل^(٣)، وكان هندیّاً من أهل المولتان.

وبذلك أعدّ المتكلمون - وعلى رأسهم المعتزلة من أمثال بشر - لشيوع الشعر التعليمي (Poésie Didactique) منذ أوائل العصر العباسي، ويظهر أن الشعراء كانوا يؤثرون فيه قالب المزدوج الذي نظم فيه بشر بعض أشعاره، وقد نظمت فيه مزدوجة طويلة في الفلك لحمد بن إبراهيم الفزاري، ويقول ياقوت إنها «تدخل مع تفسيرها في عشرة أجلاّد، أولها:

الحمدُ لله العليُّ الأعظم ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع العليّ طيباً والشمس يجلو ضوءها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

وهي هكذا ثلاثة أقفال، ثلاثة أقفال^(٤). «ومرّ بنا أن أبان بن عبد الحميد صاغ للبرامية كليلّة ودمنة شعراً، واختار لشعره هذا القالب، إلا أنه لم يجعله في ثلاثة أقفال، إنما جعله في قفلين قفلين على نمط المزدوج عند بشر، ويقول الجاحظ إن بشراً كان أبرع في ذلك وأقدر من أبان، وإنه لم ير أحداً يبلغ قوته على الخمس والمزدوج^(٥). وعلى هذا الغرار نفسه نظم أبو العتاهية أرجوزته «ذات الأمثال» وقد بلغت أربعة آلاف بيت كلها أمثال وحكم على شاكلة قوله:

حَسْبُكَ مِمَّا تَبْتَغِيهِ الْقُوتُ ما أَكْثَرَ الْقُوتَ لِمَن يَمُوتُ
لِكُلِّ مَا يُوْذَى وَإِنْ فَتَلَّ أَلَمٌ ما أَطُولُ اللَّيْلَ عَلَى مَنْ لَمْ يَنْسَمِ
ما انْتَفَعَ الْمَرْءُ بِمَثَلِ عَقْلِهِ وخَيْرُ ذَخِيرِ الْمَرْءِ حَسَنُ فَعْلِهِ

(٤) معجم ياقوت (طبعة مصر) ١١٨/١٧

(٥) أمالي المرتضى ١٨٧/١

(١) الحيوان ٢٨٣/٦ وما بعدها.

(٢) الحيوان ٨٠/٦

(٣) الحيوان ٧٥/٧ ، ١١٥ .

إن الشباب والفراغ والجحده مفسدة للمرء أى مفسده (١)
وأكبر الظن أن في ذلك كله ما يوضح أن العلاقة كانت وثيقة بين الشعر
والثقافات الدخيلة ، فقد تحول إلى جوانب منها ينظمها كالفلك ، وأيضاً فإن الشعراء
نظموا تاريخ الأمم الخالية (٢) ، ولا نشك في أن أرجوزة أبي العتاهية لم تكن أمثالها
كلها من صنعه ، وأنه استقهاها من أمثال الفرس والهند واليونان أو على الأقل استقى
كثيراً من جوانبها . وكما تلقانا إشارات في كتب الأدب لما كانوا ينظمون من
معاني اليونان (٣) وغيرهم (٤) . ولا نبالغ إذا قلنا إن منهم من كان يحسن من
التفلسف ما يحسنه من الشعر ، ولنا نقصد النظام وأضرابه من المتكلمين ،
ولنا نقصد الشعراء أنفسهم من مثل صالح بن عبد القدوس وأبي العتاهية ،
ومن لا يبلغ مبلغهما من التفلسف كان يأخذ بأطراف منه إن لم يكن مباشرة
فعن طريق المتكلمين كما رأينا عند بشار وأبي نواس .

٤

ازدهار مذهب الصنعة

لعل فيما قدمنا من حديث عن الشعر العربي في القرنين الثاني والثالث
وعلاقاته الجديدة ما يوضح أن تأثيرات واسعة أخذت تؤثر في صورته ، فقد
كان أكثر من ينظمونه من الأجانب وخاصة من الفرس ، وكانوا متحضرين
تحضراً أقبلوا فيه على كثير من فنون اللهو والمجون ، كما كانوا مثقفين ثقافة
واسعة نوعت أفكارهم وخواطيرهم ، وأججت عقولهم وأذهانهم ، فانطلقوا يعبرون
بالشعر عما أصابوا من كنوز المعرفة ، ويصورون ما يحول في نفوسهم من نزعات

(١) انظر في هذه المزدوجة الأغاني ٣٦/٤ .

والحدة : الفنى

(٢) الحيوان ١٤٩/٦ .

(٣) الأغاني ٤٣/٤ وما بعدها حيث روى
أبو الفرج مرثية لأبي العتاهية استمدتها من
أقوال الفلاسفة حين حضر وأتابوت الإسكندر
المقدوني وقد هيء ليدفن . وانظر البيان والتبيين

٤٠٧/١ .

(٤) انظر على سبيل المثال عيون الأخبار

٦/٣ حيث يروى حكمة هندية نظمها العتابي .

وراجع زهر الآداب ٩٠/١ حيث يذكر عن
محمود الوراق أنه كان كثيراً ما ينقل أخبار المماضين
وحكم المتقدمين فيعمل بها نظامه ويزين بها كلامه .

وأحاسيس . فإذا بنا إزاء عصر جديد ، وهو عصر لا تنقطع فيه الصلة بين ماضى الشعر وحاضره ، فقد وضع الشاعر العباسى نُصْبَ عينيه نموذج الشعر القديم وحَوَّلَ كل ما يتضمنه هذا النموذج من معان وصور إلى عصره ، وأضاف إليها حشوداً من معان وصور جديدة ، وألَّفَ من ذلك كله نموذجاً الحديث .

وتختلف صلة هذا النموذج بالنموذج القديم سعة وضيقاً ، فهو فى المديح والشعر الرسمى أقرب إلى القديم منه فى شعر الغزل والخمر والمجون ، وبذلك يستمر فيه أوبعبارة أدق فى مدائحه الحديث عن الأطلال ووصف الصحراء وما يتصل بها من رحلة وصيد ، وحتى هو فى الموضوعات ذات الصبغة الجديدة كالخمريات يستمد مما قاله القدماء . ومعنى ذلك أن الشعراء كانوا يجددون ولكن مع ضرب من التوازن ، فهم لا ينسون القديم ، بل هم يعكفون عليه محاولين أن يستنفدوا دَنَانَهُ ، وكأنه يشبه — عندهم — الخمر المعتقة التى كانوا يُشَغِّفُونَ بها .

ويُخَيِّلُ إلى الإنسان كأنما أحال الشاعر العباسى الشعر القديم إلى ما يشبه تلك الجُثَاثَاتِ التى يجمعها العلماء حين يريدون أن يبحثوا موضوعاً ويستقصوه استقصاءً ، ومن الحق أن استقصاءهم كان عميقاً ، فهو استقصاء فيه جِدَّةٌ وصرامة ، وفيه غير قليل من المصاعب والمتاعب ، فهم لا ينظمون الشعر إلا بعد أن يحفظوا آلاف القصائد ومئات الأراجيز وإلا بعد أن يستظهروا ذخائر الشعراء الجاهليين والإسلاميين . ومن غير شك يرجع الفضل فى ذلك إلى اللغويين الذين جمعوا لهم مادة الشعر القديم ووضعوها تحت أعينهم مفسرة مشروحة . وقد أشاعوا بينهم تلك العقيدة التى نُسِبَتْ فى الأذهان تفوق الشعر الجاهلى وأنه مثل أعلى خليق بالشاعر العباسى أن يجاريه . وتبعهم الشعراء يدرسون هذا الشعر ويحاولون بكل ما يستطيعون أن يحاكيوه ، وكأنما رأوا حيوية كامنة فى روحه تجعله خليقاً بالبقاء والمحاكاة ، وأثبتوا فى مهارة أنهم جديرون بالقيام على تراثه النفيس واستغلاله واستنفاد طاقاته .

وتوضح لنا كتب السرقات مدى هذا الاستنفاد والاستغلال ، وكلما مضينا فى العصر أضافت الأجيال إلى هذا التراث أعمال المحدثين ممن سبقوهم

وأشعارهم ، وأكْبَبَ الشعراء عليها بحثاً ودرساً وتعمقاً واستقصاءً، وبذلك اتصلت الأسباب وتوثقت بين قديم الشعر العربي وحديثه ، واحتفظ بكل مادته ومشخصاتها على مر العصور وتعاقب الدهور .

وليس معنى ذلك أن الشعر العربي لم يتطور في العصر العباسي تطوراً واسعاً ، ولكن معناه أن الشعراء كانوا في أثناء تطوُّرهم به ينسقون بين سَدَى الماضي والحُمة الواقع ونغمات الغابر وألحان الحاضر . ونستطيع أن نستعرض فنون الشعر ، فنناً فنياً فسراها جميعاً تتطور ، وإن كان التطور يختلف كثرة وقلة ، فهو في المديح والشعر الرسمي محدود ، إذ نجد الشاعر يحافظ غالباً على التقاليد الفنية الموروثة ، ولكنه مع ذلك يلوّن في معانيه تلويناً واسعاً بفضل ثقافته وما أتاحت له من قدرة على توليد المعاني والغوص على الأفكار والأحاسيس الدقيقة من مثل قول بشار في عمر بن العلاء^(١) :

دعاني إلى عُمرٍ جودُهُ	وقولُ العشيّة بحرٌ خِصَمٌ
ولولا الذي ذكروا لم أكن	لأمدح ريحانةً قبل شَمٍ
فتى لا ينسام على دمنّة	ولا يشرب الماء إلا بدم ^(٢)
إذا نَبَّهْتَكَ حروب العُدّة	فنَبَّهْ لها عمراً ثم نَمُ

وقول علي بن جبلة في أبي دُلَف العِجَلِي^(٣) :

كل مَنْ في الأرض من عَرَبٍ	بين يديه إلى حَضْرَةٍ
مستعيرٌ منك مكرمةٌ	يكتسبها يوم مُفْتِخَرَةٍ
إنما الدنيا أبو دُلَفٍ	بين مَغْزَاه ومُحْتَضَرَةٍ
فإذا وَلَّى أبو دُلَفٍ	وَلَّت الدنيا على أُنْزَرَةٍ

وتفويض كتب الأدب والنقد بمثل هذه المعاني الرائعة . وكذلك كان شأنهم في الرثاء ، إذ أدخلوا فيه كثيراً من خيوط الحكمة والعظة التي قوموها ،

(١) طبقات الشعراء ص ٢٥ والأغاني (٢) الدمنة : الحقد .
(٣) طبقات الشعراء ص ١٧٢ .

كما أدخلوا كثيراً من أحاسيسهم النفسية الباطنة ، على شاكلة مراثية أبي العتاهية لأحد أصدقائه المسمى عليّ بن ثابت ، وفيه يقول (١) :

وقد كنت أغدو إلى قَصْرِهِ	فقد صرتُ أغدو إلى قَصْرِهِ
أخُ طالما سرّني ذِكْرُهُ	فقد صرتُ أشجى لدى ذِكْرِهِ
ففى لم يعلّ الندى ساعة	على عُسْرِهِ كان أو يُسْرِهِ
فصار علىّ إلى ربّه	وكان علىّ ففى دهره
أنته المنية مغتالة	رُوَيْدًا تخلّل من سيّره
فلم تُغن أجناده حوله	ولا المسرعون إلى نصّره
ونخلّى القصور التي شادها	وحلّ من القبر في قعره
أشدّ الجماعة وجداً به	أشدّ الجماعة في طمّره

وتحولوا بالهجاء من نقائضه الطويلة المعروفة عند جرير والفرزدق والتي تزخر بالأنساب والأيام إلى ضرب قصير يشبه الأمثال الفارسية التي تنسب إلى بزرجمهر وأضرابه ، فأصبح كلمات قليلة حادة ، تشبه السهام السريعة النافذة ، وكل شاعر يبحث عن سهم مُصَيّم يرسله إلى خصمه يريد أن لا يُبقي عليه ولا يتذر ، ولعل ذلك ما جعلهم يعمدون فيه إلى القذف في الأعراس والرى بالزندقة والإلحاد ، حتى بين الزنادقة أنفسهم ، مثل بشار وحمام عجرد ، وقد استطار الهجاء بينهما ، وفي بشار يقول حمام (٢) :

نهاره أخبث من ليله	ويومّه أخبث من أمسه
وليس بالثقلع عن غيبه	حتى يُؤارى في ثرى رَمْسِهِ

وكان يكثر من هجائه بالعمى على شاكلة قوله (٣) :

ويا أقبح من قِرْدٍ إذا ما غمى القِرْدُ

ويغضب بشار ويثور ، فيرميه بالزندقة وعبادة إلهي النور والظلمة على

شاكلة قوله (٤) :

يا بن نهيساً رأسٌ على ثَقِيلٍ واحتمالُ الرأسين خطبٌ جليلٌ

(٣) طبقات الشعراء ص ٦٧ .

(٤) أمالي المرتضى ١/ ١٣٣ .

(١) ديوان أبي العتاهية ص ١٢٤ .

(٢) أغاني (طبعة الساسي) ٧٤/١٣ .

فادْعُ غَيْرِي إِلَى عِبَادَةِ رَبِّيْ . نِ فَلَيْ بِوَاحِدٍ مَشْغُولُ

وما زال هذا الضرب القصير من الهجاء اللاذع ينمو حتى تحوّل عند ابن الرومي إلى ما يشبه الصور الساخرة « الكاريكاتورية » وسنعرض لذلك عنده في الفصل التالي .

وشرّ بنا أنهم أثاروا في هذا العصر دعوة الشعبوية ، ومن خلالها تطور فن الفخر القديم ، فلم يعد فخراً في حدود العصبية القبلية فحسب ، بل أخذ يحول في حدود العصبية الجنسية ، على نحو ما أسلفنا عند بشار . وليس معنى ذلك أن الفخر القبلي اختفى فقد ظلت منه أسراب ، ودخل فيه المولى أيضاً ، فافتخروا بالبنية والمصرية ولاء ، على نحو ما نجد عند بشار في افتخاره بمصر ، وكان أبو نواس يكثر من افتخاره بالبنية مواليه^(١) ، ومثله هرون مولى الأزدي الذي كان يردُّ على الكميت ، ويفخر بقحطان^(٢) .

وتطور الغزل تطوراً قوياً ، ولا نقصد ما ظهر فيه من الغزل بالغلمان وآثامه ، وإنما نقصد الغزل الطبيعي ، فإن المرأة الحرة الكريمة لم تعد موضوعه ، وإنما أصبح موضوعه الإمام والحواري ممن كانت تزخر بهن دور الرقيق ومجالس الشعراء وقصور الأشراف والخلفاء ، وقد أذاعوا فيه ضرراً من الحرية والصراحة المكشوفة كما أذاعوا فيه إغراء شديداً ودعوة إلى التهلكة والخلاعة وانتهاز الفرص واللذات ، من مثل قول بشار^(٣) :

لَا يُؤَيِّسَنَّكَ مِنْ مُخْبِئَةٍ قَوْلٌ تَغْلُظُهُ وَإِنْ قَبَّحَتْهَا
عُسْرُ النِّسَاءِ إِلَى مَيَاسِرَةٍ وَالصَّبَبُ يُمْكِنُ بَعْدَ مَا جَسَّهَ حَا

ومن الحق أنهم بجانب ذلك استغلوا الغزل العذري العفيف الذي شاع في نجد وبوادي الحجاز أيام الأمويين ، واشتهر بالضرب على مثاله العباس بن الأحنف ، وحتى الشعراء الماجنون من أمثال بشار وأبي نواس ومطيع بن إياس كانوا ينظمون

(١) انظر طبقات الشعراء ص ١٩٥ وما بعدها .
(٢) الحيوان ٧٥/٧ .
(٣) طبقات الشعراء ص ٢٥ والأغاني ٢٠٩/٣ ، ٢٢١ .

منه أحياناً ما يُعجب ويروع . وهم يروون أن الذى بعث أبا نواس على صحة
والبة وأرغبه فيه بيتان سمعهما منه ، هما :

ولها ولا ذنبٌ لها حُبٌّ كأطراف الرياح
فى القلب يَجْرَحُ دائماً فالقلب مجروح النواحي^(١)

ويعتلى الأغاني بآلاف المقطوعات الغزلية التى نظمها هؤلاء الشعراء وأمثالهم ،
وكثير منها يتسم بدقة الذوق ورقة الشعور ولطف الإحساس .
واستوت للخمرية صورتها فى هذا العصر ، وحقاً نجد منها نماذج عند
الوليد بن يزيد ، ولكن هذا العصر هو الذى انتهى بها إلى شكلها النهائى ،
سواء من حيث القصر أو من حيث التنوع فى معانيها وأخيلتها ، ويكفى أنه أنتج
أبا نواس أكبر من تغنوا بالخمير وكثوسها وسُقَاتها وأديرتها . وكان طبيعياً أن
تحدث الخمر وما يتصل بها من مجون ردّ فعل فى العصر ، فإذا شعر الزهد يدور
على الألسنة فى مقطوعات قصيرة تنفّر من المتاع بزخارف الحياة ، وتحدث
عن الموت ومصير الإنسان حديثاً يهز النفوس على نحو ما قدمنا فى غير هذا الموضع .
وهذه كلها تجديدات من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل والصيغة
فقد مر بنا فى الفصل السابق ما استحدثوه من أوزان بتأثير الغناء والموسيقى ،
وكانوا من أجلهما يؤثرون الأوزان المجزوءة ، وشاع ذلك فى الغزل والخمر ، وعرفوا
الخمّس والمزدوج ، واختار أصحاب الشعر التعليمى القلب الأخير لشعرهم ، وكانما
أغراهم به وفرة الموسيقى فيه ، حتى تتلافى ما فى معانيهم من جفاف المعرفة والحكمة .
ومن المؤكد أن الشعراء عانوا كثيراً فى صياغاتهم ، حتى وصلوا إلى أسلوبهم الذى
يسمى بأسلوب المولّدين ، وهو أسلوب ناصع شفاف ، لا يُعنى بالثروة اللغوية من
حيث هى ، وإنما يعنى قبلها بثروة الفكر وباستثارة الوجدان ، حتى يعرض
المعاني النادرة والأحاسيس الدقيقة . وهو أسلوب ليس فيه ركافة ولا ابتذال ،
ومع ذلك فهو أسلوب مبسّط استطاعوا بدوقهم الحضري الرقيق أن يُحدثوه ،

(١) طبقات الشعراء ص ٢٠٨ .

فإذا لغته أشد ما تكون نقاء ، وإذا هذا النقاء يُخفى عنا جهدهم في صنعه وما عانوه من تصيّد صيغته الصوتية لمعانيهم وأحاسيسهم واختيار أثوابه وأبراده الواضحة لأفكارهم ودقائقها الخفية .

والحق أنهم كدحوا طويلاً في معانيهم وصياغاتهم وأخيلتهم وصورهم ، حتى يحققوا ما يريدون من تفوق وبراعة ، وقد أكبوا على ينايع اللغة العذبة ينهلون منها ويستمدون أساليبهم ، وقد تَنبَدَ فيها بعض ألفاظهم الأعجمية ، ولكن ذلك يأتي في الندرة وعلى سبيل التطرف والتلح . أما بعد ذلك فهم يتمسكون بالصياغة العربية النقية ، ويستخدمون كل وسائلهم في صوغ أساليب تنوع بالحوية والفكر العميق والحس الدقيق في نظام موسيقى رشيقي . ولم ينسوا أبداً أن روعة الصياغة لا تقل عن روعة الفكر والحس جمالا ، وكلنا نعرف قصة غضب بشار على تلميذه سَلَمَ الخاسر حين صاغ بيتاً له صياغة جديدة أجمل من صياغته ، فقد قال بشار :

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِمَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّوْجُ
لَمْ يَكِدْ يَسْمَعُهُ مِنْهُ سَلَمٌ ، حَتَّى أَعْجَبَ بِمَعْنَاهُ وَأَخَذَ يَفْكَرُ فِي صَيَاغَتِهِ
صَيَاغَةَ جَدِيدَةٍ أَعْذَبَ وَأَرْشَقَ ، وَمَا زَالَ يَفْكَرُ حَتَّى قَالَ :

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَازَ بِاللَّسَةِ الْجَسُورُ

ونُقلَ البيت إلى بشار ، فَحَسِنَ عَلَى سَلَمٍ حَسَنًا شَدِيدًا^(١) ، ولم يكن مصدر هذا الحنق سوى تلك الكسوة اللفظية البديعة التي كسا بها سلم معناه . وكان الشعراء يجتمعون دائماً لينشد كل منهم خيراً ما نظم ، متنافسين في ذلك متسابقين ، وكلما أَلَمَ منهم شاعر بمعنى غريب تداولوه ، ونسوق لذلك مثالا ، هو ما يَرُوى من أن أبا نواس استمع إلى خمرة للحسين بن الضحاك يقول فيها :

كَأَنَّمَا نَصَبَ كَأْسَهُ قَمَرٌ يَكْرَعُ فِي بَعْضِ أَنْجَمِ الْفَلَكَ

فنعر (صاح) نكرة منكورة ، فقال له الحسين : مالك قدرعتني ؟ قال : هذا المعنى

(١) طبقات الشعراء ص ١٠٠ وانظر الأغاني

أنا أحق به منك، وسرى لمن يروى ، ثم أنشد بعد أيام خمريّة ، يقول فيها :
إذا عبّ فيها شاربُ القوم خِلْتَهُ يُقبِّل في داجٍ من الليل كوكبا^(١)
وعلى هذا النحو كانوا لا يزالون يُجهدون أنفسهم في صناعتهم سواء في
معانيها وصورها أو في ألفاظها وصياغاتها ، وكان كل منهم يستنفس على صاحبه
ما يصل إليه من جديد في المعنى أو في الصورة ومن طريف في الصياغة والعبارة ،
وحقاً كانوا أجنب في الغالب ، ولكنهم حذقوا العربية وتحولوا يصوغون منها عقوداً
ولآلئاً بديعة ، وكانوا يعرفون ذلك في أنفسهم وعمالهم ، فقد سأل سائل بشاراً
ما صناعتك ؟ فأجابه : أثقب اللؤلؤ^(٢) ، ونظم ذلك شعراً ، فقال يصف
نفسه^(٣) :

لله ما راح في جوانحه من لؤلؤ لا ينال عن طائبه
يخرجن من فيه في الندي كما يخرج ضوء السراج من لهبه

ولعل في ذلك ما يصور — من بعض الوجوه — ما انتهت إليه صناعة الشعر
في هذا العصر من رقي وازدهار ، فقد ارتقى الشعراء بها من وجوه كثيرة ، من
حيث المعاني وما أثاروا من غرائبها ، ومن حيث الأحاسيس وما بعثوا من طرائفها ،
ومن حيث الصياغات وما نسقوا من فرائدها . وسرى بعد قليل أن ضروب
إحسانهم لذلك كله انتهت بهم إلى مذهب جديد هو مذهب التصنيع ، ولكن
هذا المذهب لم يظهر تواتراً ، بل أخذ يُعيد له جيلان ، جيل بشار ، وجيل أبي
نواس وأبي العتاهية ، ونحن نقف عند صنعتهم قليلاً ، لنرى مبلغ مهارتهم وحذقهم .

٥

بشار وصنعتة في شعره

هو بشار بن بُرد كان أبوه من سبي المهلب بن أبي صفرة حين كان والياً
على خراسان من سنة ٧٩ إلى ٨٢ وقد على البصرة مع بعض الأسرى وأقام بها مع

(٣) عيون الأخبار ١٨٢/٢ .

(١) زهر الآداب ١١٤/٢ .

(٢) أغاني ١٥٩/٣ .

زوجه ، وربما كانت رومية ، وقد وُلد لهما بشار في العقد الأخير من القرن الأول للهجرة أعمى لا يبصر ^(١) ، وحددت هذه الآفة حياته إذ جعلته يتجه إلى مجالس العلماء والأدباء ، وكان ذكياً ، فأخذ يتعلم العربية ، وساعده على ذلك مسرّياه في بنى عتّيل ، إذ وهبته امرأة المهلب لإحدى صديقاتها منهم ^(٢) وأيضاً فإنه حين أيفع تبدّى حتى أدرك كما مر بنا في غير هذا الموضع ، ويقال إن إياه كان طيئنا يضرب اللّبن ^(٣) ، وكان له أخوان احترفا مهنة الحزارة ^(٤) .

ولما استيقظت في بشار مواهبه الشعرية أخذ يغدو على المِرْبَد ، فيستمع للفرزدق وجريرو وأضرابهما ، وتعرض لحرير يريد أن يردّ عليه حتى يشتهر ولكنه لم يأبه له . وظل يُعنى بهذا الفن فن الهجاء ، حتى يقال إنه كان سبب حتفه ^(٥) . ولا نشك أنه منذ نشأته كان يقصد سرّاة البصرة بمدبحه ، حتى يجلب لنفسه منهم بعض المال . وأخذ يخالط علماء الكلام ، فكان يصحب واصل بن عطاء مؤسس مذهب المعتزلة ، وأعدّه ذلك لأن يتصل بأراء الزنادقة التي كان يردّ عليها واصل وغيره من المتكلمين ، كما أعهده لأن يعرف شيئاً من منطق اليونان وفلسفتهم مما تسرب إلى تلك الجماعة . ولا نصل إلى سنة ١٢٦ للهجرة حتى يفسد ما بينه وبين واصل لما أظهره من زندقة سبق أن عرضنا لها ، وأباح واصل دمه ، ففرّ عن البصرة ووفد على حَرَّان فُدح سليمان بن هشام بن عبد الملك ، وتحول إلى واسط حين ولى العراق يزيد بن عمر بن هبيرة ، فلزمه وقدم له مدائح يتضح فيها تعصبه لقيس لأن الأمير كان قيسياً وكان هو ولاؤه أيضاً لقيس المضربة ، وكذلك كان الخليفة مروان بن محمد مضربى النزعة ، فلجّج في هذا الباب طويلاً . وتطورت الظروف ، وتوفّى واصل وقامت الدولة العباسية على رماح الخراسانيين ، غير أنه لم يعد إلى البصرة إلا بعد وفاة عمرو بن عبيد خليفة واصل سنة ١٤٤ للهجرة ^(٦) ، وقد عاد ثائراً ، شاعراً كأن الدنيا أقبلت عليه ،

(١) أغاني ١٣٦/٣ ، ١٤١ وانظر طبقات الشعراء ص ٢٢ .
(٢) أغاني ١٣٦/٣ .
(٣) أغاني ١٣٧/٣ .
(٤) انظر فيها البيان والتبيين ٣٠/١ .
(٥) أغاني ٢٤٥/٣ .
(٦) البيان والتبيين ٢٥/١ .

واشتعلت الجذوة التي كانت خامدة في نفسه جذوة الشعوبية ، ونسب نفسه في ملوك الفرس الأولين^(١) . ونراه متردداً إزاء الخلفاء العباسيين ، لما قدّم سابقاً من شعره في يزيد بن عمر بن هبيرة ومروان بن محمد ، ولعل ذلك ما جعله يحس بشيء غير قليل من الفرح حينما نشبت ثورة إبراهيم بن عبد الله على المنصور في البصرة سنة ١٤٥ للهجرة فأسرع يمدحه بميمية فضّلها الأصمعي على ميميتي جرير والفرزدق ، ولما أخفقت الثورة أنكرها بشار ، وحذف منها أبياتاً ، وأظهر أنه قائلها في عدو المنصور أبي مسلم ، وكان أولها :

أبا جعفرٍ ما طولُ عيشٍ بدائمٍ ولا سالمٌ عما قليلٍ بِسالمٍ

فقال : أبا مسلم بدلا من « أبا جعفر »^(٢) . ونراه يكثر من وفادته على خالد ابن برمك في أثناء ولايته على فارس ، فيقرّب منه ويبدل له أموالا كثيرة^(٣) ، وكذلك كان يصنع ممدوحوه من ولاية البصرة وعلى رأسهم عقيب بن سلم الهنائي . ولما علا نجم خالد وابنه يحيى في عصر المهدي رأيناه يفد على الخليفة يمدحه ، فيقرّب منه ويحضره مجالسه ، ويعلم بما في شعره من الرّفث في الغزل وأنه يصرّح فيه بأشياء تفسد الشباب ، فينهاه عن ذلك ، ويشكو في شعره من هذا النهي كثيرا . ولا تلبث الأخبار أن تتواتر على سمع المهدي بزندقته ، فيأمر بقتله ، يقول ابن المعتز : « وقيل : بل قيل للمهدي إنه يهجوك فقتله ، والذي صح من الأخبار في قتل بشار أنه كان يمدح المهدي ، والمهدي يُنعم عليه ، فرُمِيَ بالزندقة ، فقتله ، قيل : ضربه سبعين سوطاً ، فمات ، وقيل بل ضرب عنقه . وكانت وفاته سنة سبع وقيل ثمان وستين ومائة »^(٤) .

وواضح أن عوامل متشابكة أثرت في شخصية بشار الأدبية ، فقد كان مولى ، وكان يحس بعمق أنه قنّ ابن قنّ وأنه من أسرة فقيرة متخلّفة في المجتمع ، فانطوى على مرارة ولّبت فيه ميلا قويا إلى العدوان ، وقد ورث عن جئسه الفارسي مزاجا حادا واندفاعاً شديداً نحو المتع الحسية ،

(١) أغاني ١٣٨/٣ والديوان ٧٣/١ . (٢) أغاني ٢٠٢/٣ وانظر ١٧٣/٣ ،

(٣) أغاني ١٥٦/٣ - ١٥٨ وانظر ١٨٤ ، ١٩٢ .

(٤) طبقات الشعراء ص ٢١ .

وضاعف ذلك عنده أنه كان مكفوفاً ، فغدت وسيلته إلى الجمال والإحساس به حسية : سمعية ولمسية ، وغزله من هذه الناحية يصور آثار فقدته لبصره وما تركه حواس السمع واللمس والشم من آثار في نفوس المكفوفين . واندماج في هذه المكونات الشخصية والجنسية مكوّن البيئة وما كانت تحتفظ به من دور الرقيق والجواري والإماء . كل ذلك دفعه لصراحة صريحة في غزله وخمره ، وهي صراحة وجد فيها رجال الدين من وعاظ البصرة خطراً على المجتمع ، فقاوموه مقاومة عنيفة^(١) ، وبلغ من شدة هذا الخطر أن تدخل المهدي وحاول أن يرده عن هذه الطريق^(٢) ولكن الموجة كانت حادة ، ودخل فيها جمهور الشعراء لافي البصرة وحدها ، بل في الكوفة أيضاً وفي بغداد ، وكان الجوّاري وغناؤهن من أهم ما يروج لها ، إذ أُنحَنَ لهذا الشعر الماجن الحديد انتشاراً واسعاً ، وكن يُسَبَّحْنَ وينتقلن من العراق إلى الحواضر العربية ، فكن يحملنه في حقائبهن ويُدعنه في كل مكان . واشتركت الثقافات الأجنبية والعربية في تكوين شخصية بشار ، فقد كان يجالس المتكلمين كما قدمنا كما كان يجالس من يعرفون زندقة الفرس ودهرية الهند وآراءهم في التناسخ ، ويجمع ذلك كله قولُ صاحب الأغاني « كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام : عمرو بن عبّيد واصل بن عطاء وبشار الأعمى وصالح بن عبد القدوس وعبد الكريم بن أبي العوّجاء ورجل من الأزد — يعني جرير بن حازم — فكانوا يجتمعون في منزل الأزدى ويختصمون عنده ، فأما عمرو واصل فصارا إلى الاعتزال .. وأما بشار فبق متحيراً مخلطاً وأما الأزدى فمال إلى قول السُمَنِيَّة وهو مذهب من مذاهب الهند الدهرية يقول أصحابه « بتناسخ الأرواح »^(٣) وأكبر الظن أن بشاراً لم يظل متحيراً طويلاً ، فقد اعتنق الزندقة^(٤) كما اعتنقها صالح وابن أبي العوّجاء وقتلوا بها جميعاً لعهد المهدي . والمهم أن بشاراً كان واقفاً على معارف عصره وثقافته الدخيلة وكان لها تأثير واسع فيه ، حتى آمن بما يقول به المانوية والمزدكية . وربما كان أهم ثقافة أثرت في شعره هي الثقافة

(٤) أغاني ١٤٥/٣ وانظر البيان والتبيين ١٦/١ وما بعدها .

(١) أغاني ١٧٠/٣ .

(٢) أغاني ١٨٢/٣ .

(٣) أغاني ١٤٦/٣ .

العربية التي هيأته للتفوق في فن الشعر ، وساعدته في ذلك نشأته اللغوية ، واختلافه إلى المريد ، وأيضاً خروجه إلى البادية حتى يأخذ اللغة من ينابيعها الأصلية . وبذلك تحولت إليه السليقة اللغوية العربية تحولا لفت إليه الأنظار ، حتى كان لا يقول ما يُستكره في شعره^(١) ، بل حتى كان يميز تمييزاً دقيقاً بين جيد الشعر ورديته وصحيحه ومنحوله^(٢) :

وكثيرٌ في حياة بشار يملأ نفوسنا عليه ازدياء ، فنحن نزدري فجره وتهتكه وفسقه وزندقته وشعوبيته ، وقد لقي عند المهدي جزاءه وإن جاء متأخراً . غير أننا إذا تركنا هذه الجوانب السيئة في حياته إلى شعره وجدنا معاصريه ومن جاءوا بعدهم يُجمعون على أنه هو الذي نهج للعباسيين طريقة جديدة ، وهي طريقة كانت تعتمد اعتماداً شديداً على الأصول التقليدية للشعر القديم ، حتى تبدو فيه نزعة محافظة وخاصة في مدائحه ، فإن الإطار فيها لا يختلف عن الإطار القديم إلا قليلاً ، إذ يستوفى فيها قيم التعبير الجزلة وكل ما تقتضيه الجزالة من رصانة وقوة في البناء . ومعنى ذلك أن بشاراً الفارسي الجنس قد أثر فيه مَرَبَاه العربي حتى أصبح عربياً خالصاً في أسلوبه وتعبيره . ولا يعني ذلك أنه كان غائباً في مديحه عن عصره ، فهو يزاوج بين الماضي والحاضر : يصف الأطلال والصحراء ولكن بدوق حضري جديد ، فيه رقة ، وفيه دقة في استنباط المعاني وتوليدها . إنه ربيب بيئة المتكلمين ، وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفصيل الأفكار وتفريغها وتشعيب المعاني وتشقيقها ، كما أخذ عن الفرس أمثالهم وحكمهم ، وتحول إلى معاني الشعر الجاهلي يستخرج منها ما لا يُحصى من خواطر ، ويستطيع أن يتبين ذلك كل من يقرأ مديحه ، فنسيجه العام قديم ، ولكن خيوطاً كثيرة جديدة تلمع في هذا النسيج ، حتى في نماذجه الموعلة في التشبُّه بالبدو ، ونقصد الأراجيز ، مثل أرجوزته التي سبق أن تحدثنا عنها والتي نظمها تحديداً لعقبة بن ربيعة إذ نراه يقول في تشبيها^(٣) :

صَدَّتْ بِخَدِّهِ وَجَدَّتْ عَنْ خَدِّهِ ثُمَّ انْثَنَتْ كَالنَّفَّاسِ الْمَسْرُودِ

(٣) أغاني ١٧٥/٣ ودبوان بشار (طبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر) ٢١٨/٢ .

(١) أغاني ١٤٩/٣ .

(٢) أغاني ١٤٣/٣ .

ويُدخل في نسيجها بعض الحكمة ، فيقول :
 الحرُّ يُلْحَى والعصا للعبْدِ وليس للمُحِفِّ مثلُ الردِّ^(١)
 وصاحبُ كالدُّمِّلِ المُمِدِّ حملته في رقعةٍ من جِلْدِي
 وينتقل إلى المديح فيصف ممدوحه بالشجاعة والكرم على طريقة العرب
 ويقول في تضاعيف ذلك :

ما كان مني لك غيرُ الودِّ ثم ثناءً مثلُ ريحِ الوردِ
 وبمثل هذه الخيوط الجديدة يختلف مديح بشار عن المديح القديم ،
 فالقصيدة في الظاهر توغل في التمسك بإطار القدماء ومعانيمهم ، وفيها مع ذلك
 كثير من عقل بشار وذوقه وبراعته في التصوير . ويضرب القدماء لتلك البراعة
 مثالا : أنه ما زال يُدير في نفسه بيت امرئ القيس في وصف العُقاب :
 كأن قلوبَ الطيرِ رطباً وياساً لدى وكثيرها العُنبابُ والحشفُ البالي^(٢)
 حتى قال في المديح :

كأن مُشارَ النّقعِ فوق رءوسنا وأسياقنا ليلٌ تهاوى كواكبُه^(٣)
 وإذا تركنا مديحه إلى فخره وجدنا فيه نفس متانة البناء ونفس الصباغة
 الباهرة التي تميّز بها شعراء العرب السابقين من أمثال زهير والنابغة وجريز ، وإنه
 ليضيف إلى معانيه مبالغة تزيدها جمالا على شاكلة قوله مفتخراً بقيس مواله
 في ميميته المشهورة^(٤) :

إذا ما غَضُّنا غَضْبَةً مُضَرِّيَّةً هتكنا حجابَ الشمسِ أوْ تُمطرُ الدما
 وكنا نتمنى أن لو ظل يفتخر بالعرب وأن لا ينقلب مع الثورة العباسية
 يفتخر بآبائه من الفرس ، حتى لا يؤذينا في فخره بشعوبيته ، وكان حريّاً به
 أن يظل مؤمناً بالعرب الذين أورثوه هذا الفن الجميل .

وتطوّر الهجاء عنده على هدى الأمثال الفارسية القصيرة ، إذ استطاع هو
 وصاحبه حماد عجرد أن يحدثا فيه هذا النمط القصير الذي سبق أن عرضنا

(١) يلحى : يلام .
 (٢) العنباب : ثمر أحمر ، أو هو عنب
 (٣) أغاني ١٩٦/٣ والنقع : الفبار .
 (٤) أغاني ١٦٢/٣ .
 التعلب ، والحشف : ما ييس من التمر .

له ، وقلنا إنه كان يقوم على القذف في الأعراض والاتهم بالزندقة والإلحاد ، مع أنهما كانا جميعاً زنديقين ملحدين . وبصورٍ بشار هجاءه فيقول :
تَزِلُّ القوافي عن لساني كأنها حُمَاتُ الأفاعي ريقهنَّ قضاءً^(١)
ويقول الجاحظ في المفاضلة بينه وبين خصمه : « وما كان ينبغي لبشار أن يناظر حماداً من جهة الشعر وما يتعلق بالشعر لأن حماداً في الحضيض وبشاراً مع العيسوق^(٢) ، وليس في الأرض مولد قروي يُعَدُّ شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه^(٣) » .

وإذا تحولنا إلى الغزل عند بشار وجدناه فيه يعكف على نماذج القدماء شأنه في كل شعره ، فهو يقرأ الغزل الجاهلي ويقرأ غزل عصر بني أمية عند عمر بن أبي ربيعة وأضرابه من أهل مكة والمدينة وعند جميل بثينة وأضرابه من شعراء نجد وبوادي الحجاز ، وبذلك يعرف معرفة دقيقة شعر الأطلال والوصف الحسِّي للمرأة عند الجاهليين ، كما يعرف شعر عمر وأمثاله مما يصور قصة الحب ووقائعه وحياته وموته وما يُشَفِّعُ به من بعض الحرية ، كما يعرف شعر العُذْرَيْن وما يكسوه من عفة وطهر ، ويحوِّل كل ذلك إلى غزله . ولا يقف عنده ، بل يضيف إليه لُثْمه ومجونه ، وكل ما رفدته بيئته به من أسباب العبث التي زخر بها جَنَوْهُ المجتمع العباسي وما أذاعه فيه الإماء والحواري من مجون . وكان بشار لا يأبىه للقيم الخلقية والدينية ، وكان ضريراً ، فاعتمد على حاستي السمع واللمس في غزله ، ولعل من الطريف أنه يصرح بذلك في مثل قوله^(٤) :

يا قومُ أذني لبعض الحى عاشقةٌ والأذنُ تعشق قبل العين أحياناً
ولا يصبح الغزل عنده في أكثر جوانبه حسِّيّاً فحسب ، بل يصبح ضرباً من نداء الغريزة النوعية بصورة ليس فيها أدنى احتشام ، بل فيها غير قليل من العدوان على المجتمع وآدابه . ولا نبالغ إذا قلنا إنه هو الذي دفع الشعراء من بعده إلى التماهى في تصوير المتاع الحسِّي ، حتى الشاذ منه على نحو ما هو معروف عند أبي نواس . وحقاً قد نقرأ عنده غزلاً يحتفظ فيه بكرامته وكرامة المرأة

(١) الديوان ١٢٩/١ والجوان ٢٦١/٤ يضرب به المثل في الملو .

والحمات : أنياب الأفعى . (٣) الحيوان ٤٥٣/٤ .

(٢) العيسوق : نجم أحمر في طرف المجرة ، (٤) طبقات الشعراء ص ٢٩ .

من مثل قوله^(١):

لَمْ يَطْلُ لَيْلِي وَلَكِنْ لَمْ أَنْمِ
وَتَنَى عَنِ الْكَرَى طَيْفٌ أَلَمْ
نَفْسِي عَنِ قَلِيلَا وَعَلِمِي
أَنْنِي يَا عَبْدَ مَنْ لَحْمٍ وَدَمٍ
إِنْ فِي بُرْدَى جَسْمًا نَاحِلَا
لَو تَوَكَّاتٍ عَلَيْهِ لَا نَهْدَمِ

ولكن كثرة الغزل المادى الصريح عنده طغت على مثل هذه الأبيات التي كان يشكو فيها الصبابة وتباريح الحب . وينبغي أن نعرف أنه مع ماديته في غزله كان لا يزال يستقي من غزل القدماء ومعانيه ، ولا يزال يتبع حتى صورهم في صوغها صياغة جديدة تلائم رقة عصره ، فقد روى الرواة أنه أنشد قول كثير :
أَلَا إِنَّمَا لَيْلِي عَصَا خَيْرُ زُرَّانِهِ إِذَا غَمَزُوهَا بِالْأَكْفِ تَلِينُ
فقال : والله لو زعم أنها عصا مَسْخُ أو عصا زُبْدٍ ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، ألا قال :

وَدَعَجَاءَ الْحَاجِرِ مِنْ مَسْعَدٍ
كَأَنَّ حَدِيثَهَا ثَمَرُ الْحِنَانِ
إِذَا قَامَتْ لِمَشِيَّتِهَا تَثَنَّتْ
كَأَنَّ عَظَامَهَا مِنْ خَيْرِ زُرَّانِ^(٢)

ومعنى ذلك أن بشارا كان يستغل صور الغزل القديم ، وكان يستغل أيضاً معانيه ، ومن خير ما يصور ذلك وقوفه عند طول الليل والسهاد فيه الذي طالما ذكره الجاهليون والإسلاميون ، فقد عرضه في معارض مختلفة ، تارة يقول^(٣) :
النَّجْمُ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ كَأَنَّهُ
أَعْمَى تَحْيِرٌ مَا لَدَيْهِ قَائِدُ
ويقول تارة ثانية^(٤) :

خَلِيلِيَّ مَا بَالُ الدُّجَى لَيْسَ يَبْرَحُ
وَمَا بَالُ ضُوءِ الصَّبَحِ لَا يَتَوَضَّحُ
أَضَلَّ الصَّبَاحُ الْمُسْتَنِيرُ طَرِيقَهُ
أَمْ الدَّهْرُ لَيْلٌ كُلُّهُ لَيْسَ يَبْجَرَحُ
ويقول تارة ثالثة^(٥) :

كَأَنَّ جَفْوَ نَهْ سُمِلَتْ بِشَوْكٍ
فَلَيْسَ لِنَوْمِهِ فِيهَا قَرَارُ

المنبى للكبرى (طبعة الحلبي) ٧٢/٢ .
(٤) - الديوان ١٠٤/٢ .
(٥) - الديوان ٢٤٩/٣ .

(١) أغاني ١٥٠/٣ وما بعدها .
(٢) أغاني ١٥٤/٣ .
(٣) انظر الديوان : شرح ديوان أبي الليث

أقول وليتلى تزداد طولا
جفت عيني عن التغميض حتى
أما لليل بعدهم نهار
كأن جفونها عنها قصار

وعلى هذه الشاكلة لا يزال يدير المعاني القديمة في ذهنه ويولد منها ويستخرج طرائف رائعة ، وعلى الرغم من أنه كان مكفوفاً كان يحسن الوصف حتى ليقول الأصمعي : « إنه ما نظر إلى الدنيا قط ، وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره ، فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ^(١) » ومن وصفه البديع لإحدى المغنيات قوله ^(٢) :

وصفراء مثل الحية زرانة لم تعش
تصلى لها آذاننا وعيوننا
ببؤس ولم تركب مطية راع
إذا ما التقينا والقلوب دواع
لزوآرها من ميزهر ويراع ^(٣)
قلوباً دعاها للوساوس دواع
محاسنها من روضة ويطاف ^(٤)
نشأوى وما تسقيهم بصواع ^(٥)
أطيع التقي والغنى غير مطاع

وفي كل مكان من غزله نجد أثر الحضارة في رقة حسه ، سواء حين يصف حنينه وحرمانه وصدود محبوباته أو حين يصور لقاءه لمن ووداعهن أو ذكرياته معهن على شاكلة قوله ^(٦) :

لقد كان ما بيني زماناً وبينها
وقوله ^(٧) :

عندها الصبر عن التقاى وعندى
زفرات يأكلن قلب الجليد
ولعل في كل ما قدمنا ما يوضح كيف كانت صناعة بشار في شعره تقوم على

(٥) الصواع هنا : الجام يشرب فيه .
(٦) أمالي المرتضى ٦٤/٢ والديوان ٣١٤/٢
(٧) الديوان ٢٧٢/٢

(١) أغاني ١٤٢/٣ .
(٢) أمالي المرتضى ١٣٩/٢ .
(٣) يراع هنا : مزمار .
(٤) اليفاع : المرتفع من الأرض .

الموازنة الدقيقة بين العناصر التقليدية في الشعر العربي والعناصر التجديدية المستمدة من الحضارة والثقافة المعاصرة . وثبتت بشار هذه الطريقة بحيث أصبحت منهجاً عاماً للشعراء من بعده ، وبحيث عدّ بحق زعيم المجددين ، فهو الذي نهج لهم هذا النهج من التطور بالشعر العربي تطوراً لا تنقطع الصلة فيه بين حاضره وماضيه .

٦

صنعة أبي نواس

اسمه الحسن بن هاني ، ولد بالأهواز سنة تسع وثلاثين ومائة ، وكان أبوه مولى^(١) لآل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة اليميين ، قدم إلى هذه البلدة مع جند مروان بن محمد ، وتزوج بها جارية فارسية أهوازية تدعى جُلْبَان ، كانت تغسل الصوف ، وأولدها عِدَّةً ، منهم أبو نواس ، الذي تلقن الفارسية عنها وحلقها . ومات هاني وابنه صغير ، فانتقلت أمه إلى البصرة ، وهو ابن ست سنين ، فأسلمته إلى الكتّاب ، ولم يلبث أن اختلف إلى دروس العلماء حين شبّ عن الطوق ، ويظهر أن رقة حال أمه اضطرتها إلى أن تلحقه بعطار ، فكث عنده مدة ، وملكته الشعرية تفتح في نفسه . وتصادف أن عامل الأهواز دعا هذا العطار إليه ، فصحب معه الغلام ، وكان والبة بن الحباب يزور هذا العامل لقراءة بينهما ، فتعرّف على أبي نواس ، وكان ضيقاً صبيحاً ، وأعجب كل منهما بصاحبه ، وأسلم أبو نواس إليه قيادته ، فاصطحبه معه إلى الكوفة حيث غمسه في كل ما كان ينغمس فيه مع رفاقه أمثال مطيع بن أبياس ، فخرج ساجداً على طريقةهم ، وهي طريقة لم تكن تخلو من شذوذ^(٢) . ويعود إلى البصرة ويلزم خلفاء الأحمر ويحمل عنه علماً كثيراً وأدباً واسعاً ، ويتعلق بجنان جارية

بغداد ٤٢٠/٨ والديوان ٣١ - ٣٢ .

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٤ .

(٢) العمدة لابن رتيق ٤٣/١ ، وتاريخ

الثقفيين ، فتزورُّ عنه ، لسوء سلوكه ، وينظم فيها كثيراً من غزله ، وتجذبه بغداد فيتحول إليها ويقدمه لإسحق الموصلي إلى الرشيد ، ولا يلبث أن يغضب عليه فيُسجَّن ، لما يلجج فيه من عصبية مسرفة لمواليه القمطانيين^(١) . ويطرق باب البرامكة في أثناء ذلك ، فيحول بينه وبينهم أبان بن عبد الحميد ، ويدخلان في معركة هجاء عنيفة ، كان أبو نواس هو الذي يكثر فيها من السهام^(٢) ، ويظهر أن أبواب الفضل بن يحيى البرمكي فتحت له ، بينما ظل جعفر أخوه منقبضاً عنه ، فهجاء بينهما مدح الفضل مدائح رائعة . ولما أوقع الرشيد به وبأخيه وأبيهام سنة ١٨٧ للهجرة حزن أبو نواس ، ورحل إلى مصر لغرض الترويح عن نفسه ، فمدح وإلى الخراج بها الخصب بن عبد الحميد وكان فارسيّاً . ولم يطب له المقام وحسَّ إلى بغداد ، فقدم عليها بعد وفاة الرشيد ، واستقبله الأمين استقبالا حافلا ، وناداه ، فلاكته الألسنة ، ويقال إن المأمون حين خلع أخاه ووجّه بطاهر بن الحسين لمحاربته كان يكتب كتباً تُقرأ على المنابر بخراسان يذكر فيها عيوبه وكان مما عابه به أن قال : « إنه استخلص رجلاً شاعراً ماجناً كافراً يقال له الحسن بن هانيٍّ واستخلصه ليشرب معه الخمر ويرتكب المآثم ، ويهتك المحارم^(٣) » . ويقال إن الأمين حبس أبا نواس زمناً لخلاعته ، ويقال بل حبسه الفضل بن الربيع وزيره ، وفي أشعاره ما يدل على هذا الحبس^(٤) ، على أن الأجل لم يطل به ، فقد توفّي قبل دخول المأمون بغداد ، وتختلف الروايات في سنة وفاته ، هل كانت سنة ١٩٥ أو سنة ١٩٩ كما تختلف في سببها^(٥) .

وتدل نصوص مختلفة على أن أبان نواس في أثناء مكثه في الكوفة والبصرة كان

-
- | | |
|---|-------------------------------------|
| (١) انظر في ذلك طبقات الشعراء ص ١٩٥ - | (٢) زهر الآداب ١١١/٢ . |
| ٢٠٠ وأخبار أبي نواس ص ١٥٥ وما بعدها . | (٤) زهر الآداب ١١١/٢ - ١١٢ . |
| (٢) طبقات الشعراء ص ٢٠٢ ، ٢٤١ | (٥) أخبار أبي نواس ص ٩٧ وانظر طبقات |
| والأغاني (طبعة الساسي) ٧٣/٢٠ والحيوان | الشعراء ص ١٩٤ . |
| ٤٤٨/٤ والديوان ص ١٨٠ . | |

يختلف إلى حلقات اللغويين وخاصة حلقة خلف^(١) ، وهو الذى دفعه إلى حفظ مئات الأراجيز ، ويقال إنه خرج إلى البادية سنة ، لينهل من ينابيع اللغة الأصلية . ولم يختلف أبو نواس إلى حلقات اللغويين وحدهم بل اختلف أيضاً إلى حلقات الفقهاء والحدّثين^(٢) والمتكلمين ، حتى قالوا إنه بدأ حياته متكلماً ثم نظم الشعر^(٣) ، ومر بنا فى غير هذا الموضع كيف كان يجلب إلى شعره ألفاظ المتكلمين ومصطلحاتهم .

ولعلنا بذلك كله نستطيع أن نعرف مكونات شخصيته الأدبية ، وهى تقرب من مكونات بشار ، فقد ألم بثقافات عصره إلاماً واسعاً وورث عن الفرس حدة مزاجهم وأخذت البيئة الماجنة تؤجج هذه الحدة ، بكل ما أخذته عن والبة وأضرابه ، حتى لنجده يخطو فى الفسق والمجون خطوات بالقياس إلى بشار ، إذ أخذ يتغنى بالغلمان ، وكأنما لم تكفه الجوارى ، وإن كان ابن المعتز يلاحظ أنه كان يكثر من ذلك تمويهاً وخداعاً عن فسقه الحقيقى بالجوارى والإماء^(٤) ، وربما كان لما اتهم به من شذوذ أثر فى ذلك فاندفع يعلن على رءوس الأشهاد كذب ما يقال عنه ، ومن ثمّ قد يكون من الخطأ أن نبالغ فى تصوير هذه الوصمة عند أبى نواس وأن نبحث نفسيته على أساسها .

على أن من الممكن أن تكون مجاهرة أبى نواس بغلامياته ضرباً من التطرف والدعابة كان يسوقه فى مجالس جماعته الماجنة من أمثال الخاركي وأبى يعقوب التمار وأبى هفان والحسين بن الضحاك الخليع^(٥) ، ويشهد معاصروه بأنه كان ظريفاً يخلب الناس بظرفه وكثرة مَلّحه^(٦) . وهو فى ذلك يختلف عن بشار ، فبشار فى مزاحه جيدٌ وصرامة ، أما أبو نواس فليس فيه من الجحد والصرامة شىء

(١) طبقات الشعراء ص ١٩٤ ومن قول

أبى نواس فى رثائه .

كنا متى ما ندن منه نغترف

رواية لا تجتنى من الصحف

(٢) طبقات الشعراء ص ٢٠١ .

(٣) نفس المصدر ص ٢٧٢ .

(٤) طبقات الشعراء ص ٣٠٩ .

(٥) انظر راجعهم فى طبقات الشعراء وصلتهم

بأبى نواس .

(٦) طبقات الشعراء ص ١٩٥ .

وكان يشعر بذلك في نفسه ، بل كان يتخذ إليه كل وسيلة حتى ليقول^(١) :
أَتَتَّبِعُ الظُّرَفَاءَ أَكْتُبُ عَنْهُمْ كَيْفَا أَحَدٌ مِنْ أَحِبِّ مُضَحِّكِي

وجعله هذا الجانب قريباً إلى أهل عصره من خلفاء ووزراء ، فكانوا يرسلون في طلبه إلى مجالسهم فيفاكههم ويسوق لهم نوادر تضحكهم ، ولعل ذلك ما جعله يتحول في بعض القصص إلى شخصية مضحكة ، وهي وظيفة كان يقوم بها أبو دلالة معاصره . لكن لا شك أن الناس في بغداد كانوا يتناقلون عنه نوادر كثيرة أعدت لنمو شخصيته القصصية المضحكة مع مر الزمن . وما يدخل في هذا الباب ورواه الجاحظ عنه أن مجنوناً موسوساً يسمى أبا الحاسب كان يهذى بأنه سيصير ملكاً وأنه ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم فكان أبو نواس يقول أشعراً على لسانه ، وما يزال يوردها على سمعه له حتى يحفظها ، وكان يتحدث فيها عما سبق عبثاً ودعابة ، ويروي الجاحظ قطعة من تلك الأشعار^(٢) .

ومثل هذه الشخصية ينبغي أن نتأني في الحكم عليها وأن لا نطن أن كل ما ننظمه بصور نفسيها أو وقائعها ، فكثير منه نُظْمٌ تظرفاً ودعابة وعبثاً ، ونستطيع أن نضع في هذا الجانب من التعابث أطرافاً مما في شعره من شعوبية وزندقة وخروج على الإسلام من مثل قوله السابق^(٣) :

يا ناظراً في الدين ما الأمر ؟ لا قدرٌ صحَّ ولا جَبَرُ
ما صحَّ عندي من جميع الذي تذكّر إلا الموت والقبر
وقوله^(٤) :

يا أحمدُ المُرْتَجَى في كلِّ نائبةٍ قُمْ سَيِّدِي نَعْنِصِ جَبَّارَ السَّمَوَاتِ

ومثل هذا كثير في ديوانه ، ولا نشك في أنه كان ينظمه أثناء معاقرة الخمر هزلاً وفكاهة . وأيضاً لا بد أن نلاحظ شيئاً آخر هو كثرة ما حُمل عليه من شعر الخمر والمجون ، يقول ابن المعتز : « إن العامة الحمقى قد لهجت بأن

(١) الحيوان للجاحظ ٧٥/٤ .

(٢) البيان والتبيين ٢٢٨/٢ .

(٣) انظر الوساطة ص ٦٣ والموضح

ص ٢٧٧ .

(٤) الديوان ص ٢٥٠ .

تنسب كلُّ شعر في المجنون إلى أبي نواس وكذلك تصنع في أمر مجنون بنى عامر ،
كلُّ شعر فيه ذكر ليلي تنسبه إلى المجنون^(١) . ولا نبالغ إذا قلنا إن دواوين
الحسين بن الضحّاك الخليج ونظرائه من المجلّات تلك التي فتمتدت قد دخلت في
ديوان أبي نواس . لذلك يكون من الخطأ أن نحمل عليه كل ما جاء في ديوانه
وإن كنا بعد ذلك لا ننفي عنه جملة خمرياتة وغزلياته العابثة فكثير منها روى
عند الجاحظ وابن المعتز وأضرابهما من النقاد الأثبات ، ومن المؤكد أنه كان
ماجناً عابثاً على فكاكه فيه . وأقوى ما تتجلى ملكة الشعر عنده في خمرياتة ،
وكان يحتذى فيها على مثال الوليد بن يزيد^(٢) ، وقد استشهدنا فيما أسلفنا بأمثلة
منها عنده ، وطرائفها عند أبي نواس أكثر من أن تستقصى ، إذ كان يعرف
كيف يولد في المعاني وكيف يستخرج دفاثنها ودقائقها ، كما كان يعرف كيف
يأتي بالصور النادرة من مثل قوله^(٣) :

وكسوس كأنهم نجوم جاريات بروحها أيدينا
طالعات مع السقاة علينا فإذا ما غرّبتن يغربن فينا
وقوله^(٤) :

وكأس كصباح السماء شربتها على قبلة أو موعد بلقاء
أنت دونها الأيام حتى كأنها تساقط نور من فتوق سماء
وهو على هذه الشاكلة في غزله أيضاً ، إذ كان يعرف كيف ينوع في معانيه ،
وكيف يستمد من أوعية القديم في الحنين والصد والإعراض والدلال ما تتلأأ فيه
خواطره وتتألق فيه أحاسيسه . وكان ينحو في غزله منحى سهلاً ، حتى لتصبح
بعض غزلياته أسلس على اللسان من الماء العذب ، من مثل قوله الذي مرّ بنا^(٥) :

حامل الهوى تعب
إن بكى يحق له ليس ما به لعب
وهو في غزله بالغلمان ينحو كثيراً منحى التعابث والهزل ، ولعل ذلك

(١) طبقات الشعراء ص ٨٩ .
(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٠/٧ .
(٣) الديوان ص ٣٣٩ .
(٤) الديوان ص ٦٣ .
(٥) معاهد التنصيص والديوان ص ٣٦١ .

ما جعله يحشد فيه كثيراً من ألفاظ العامة ، وخاصة إذا كان الغلام أعجمياً ، فإنه يستحلفه بآلهة العجم وبكتبهم المقدسة وما يؤلهون من كواكب ويقدمون من كهنة النار ، ويسوق له في أثناء ذلك كلمات أعجمية كثيرة . وكان في هجائه كغزله بالغلمان يتعابث ويماجن ، وأحياناً يعبد ، فيبرمى بالزندقة ويقذف في الأعراض على شاكلة بشار . وهجاؤه الأول أخف ، ومن أمثلته هجاؤه لإسماعيل بن نسيخت ، وكان يرتعى على مائدته ، ولكنه لم يسلم من عبثه ، فقال فيه (١) :

خُبِرْتُ إِسْمَاعِيلَ كَالْوَشِّ إِذَا مَا شُقَّ يُرْفَا

وقال أيضاً (٢) :

على خُبِرْتُ إِسْمَاعِيلَ وَاقِيَةَ الْبُخْلِ وقد حلَّ في دار الأمان من الأكلِ
وما خُبِرُهُ إِلَّا كَأَوَى يُرَى ابْنُهَا ولم تُرْ آوَى فِي الْحَزُونِ وَلَا السَّهْلِ
وما خُبِرُهُ إِلَّا كَعَنْقَاءَ مُغْرِبٍ تُصَوَّرُ فِي بُسْطِ الْمُلُوكِ فِي الْمَثَلِ
يُحَدِّثُ عَنْهَا النَّاسُ مِنْ غَيْرِ رُؤْيَةٍ سوى صورةٍ ما إن تَمِرُّ وَلَا تُحَلِّ

وكان يتوقَّر في مديحه وشعره الرسمي ، ويختار له إطاراً جزلاً قوياً متيناً ، يقدم له بوصف الصحراء على طريقة القدماء ، وقد وصف في قصيدته التي مدح بها الحصبب رحلته من بغداد إلى الفسقاط ، وهي التي يقول فيها (٣) :

فما جازه جودٌ ولا حِلٌّ دونه ولكن يصير الجودُ حيث يصيرُ

وكان ينجح في مديحه إلى المبالغة والإسراف على نفسه في الارتفاع بالممدوحين عن البشر ، حتى ليقول في الرشيد (٤) :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النُّطْفُ التي لم تُخلَقِ

ويقول في الأمين — إن صحَّ أنه له — مستغلاً طريقة المتكلمين (٥) :

ألا يا خير من رأت العيونُ نظيرك لا يحسُّ ولا يكونُ

(٤) الديوان ص ٦٢ .
(٥) الديوان ص ١١٦ ونسب ابن المعتز
الآبيات للنظام . انظر طبقات الشعراء
ص ٢٧٢ .

(١) الديوان ص ١٧٢ .
(٢) الحيوان ١٢٩/٣ والديوان ١٧١
وأخبار أبي نواس ١٢٧ .
(٣) الديوان ص ٩٨ .

وفضلك لا يُحَدُّ ولا يُجَارَى ولا تحوى حيازته الظنونُ
خُلِّقَتْ بلا مشاكلةٍ لشيءٍ فأنت الفوقُ والثقلان دونُ

ويقول في الفضل بن يحيى البرمكي^(١):

أُوْحِدَهُ اللهُ فما مثلهُ لطالبٍ ذاك ولا ناشد
وليس على الله بمُسْتَنْكَرٍ أن يجمع العالم في واحدٍ

وبذلك كان من أوائل من أعدوا لاتساع المبالغة في المديح العباسي ، ومضى الشعراء من بعده يبالغون ، حتى رفعوا ممدوحهم إلى مرتبة الآلهة . وربما كان ، مما يتصل بهذا الفن التقليدي : فن المديح عنده ، استخدامه للرجز ، وخاصة في طردياته ، وهو فيها يتفوق تفوقاً منقطع النظير ، وقد أشاد بها الجاحظ إشادة رائعة على ما مرَّ في غير هذا الموضع . وبينما نراه يعنى بصناعته اللفظية في المديح والثناء نراه يفرط في السهولة حين يتغزل ، وكان ينظم كثيراً في أوزان المبحث والمقتضب والمتدارك وما يشاكلها من البحور المحزومة ، معبراً عن أحاسيس الحب ، وملائماً بينها وبين الغناء الذي عاصره . وله شعر في الزهديات ربما نظمه مجازاة لأبي العتاهية وأمثاله ممن كان تروج أشعارهم في العامة ، أما الزعم بأنه كَفَّ في آخر حياته عن الملاذ فهو زعم باطل^(٢) ، إنما تلك كانت لحظات صحويّ تعريه من حين إلى حين . ومن بديع ما نظمه في هذه اللحظات قوله^(٣) :

ياربَّ وَجْهٍ في التراب عَتِيقٍ وياربَّ حُسْنٍ في التراب رَفِيقٍ
فقل لقريب الدار إنك راحلٌ إلى منزلٍ نائيٍ المحل سَحِيقٍ
وما الناس إلا هالكٌ وابنُ هالكٍ وذو نَسَبٍ في الهالكين عَرِيقٍ
إذا امتحن الدنيا لبيبٌ تَكشَفَتْ له عن عدوٍّ في ثياب ضَنديقٍ

وواضح مما قدمنا أن صنعة الشعر عند أبي نواس كانت تعتمد اعتماداً شديداً على الإطار القديم في المديح والثناء وما يشبههما ، بينما كانت تنفك من هذا الإطار

(١) الحيوان ٦٣/٣ وما بعدها .

(٢) الديوان ١٩٢ .

(٣) انظر في ذلك طبقات الشعراء ص ١٩٤ .

أحياناً في الغزل والخمريات ، وقد تظل له قوة البناء فيهما ، وتظل له روعة التصوير ودقة العاطفة ، وقد يهبط وخاصة حين يتعابث ويهزل إلى لغة العامة وإلى أسلوب ليس فيه شيء من قوة ، كان يعمد فيه إلى اللحن أحياناً^(١). ولعل ذلك ما جعل بعض القدماء يقول عنه ، وهو قول صحيح : « إنه كان لا يقوم على شعره ويقول على السكر كثيراً ، نشعره متفاوت ، لذلك يوجد فيه ما هو في الشراباً جودة وحسناً وقوة وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة^(٢) » . على أنه ينبغي أن لا ننسى أن شعراً كثيراً منتحلاً أضيف إليه ، حتى لنجد موشحة ماثلة بين أشعاره في ديوانه^(٣) ، والمشهور أن الموشحات ظهرت بعده بقرن على الأقل ، ولم تظهر في المشرق وإنما ظهرت في الأندلس وظلت هناك طويلاً قبل أن تنتشر في العالم العربي . ولعل في ذلك ما يدل على أن العصور التالية لعصر أبي نواس ظلت تضيف إليه كثيراً من الأشعار ، ولم تتورع أن تضيف إليه بعض الموشحات وكان أهم باب نفذوا منه إلى ذلك باب المحبون والأدب المكشوف .

٧

صنعة أبي العتاهية

هو إسماعيل بن القاسم ، كان أبوه من موالى بني عَسَرة ، وكانت أمه بنت زياد المحاربي أحد موالى بني زُهَرة ، وقد وُلدَ لهما سنة ١٣٠ للهجرة في قرية عين التمر بالقرب من الأنبار غربي الكوفة . ويُظَنُّ أن القاسم كان نبطياً ، وقد كان يحترف الحجاماة ، وانتقل — على ما يظهر — بأسرته إلى الكوفة فنشأ بها أبو العتاهية . ولما ترعرع احترف مع أخيه زيد بيع الخزف ، ولم تلبث مواهبه الشعرية أن استيقظت في نفسه ، فكان ينشد من يشرون منه

(١) انظر ترجمته في الموشح للمرزباني . (٣) الديوان ص ٣٤٦ .

(٢) طبقات الشعراء ص ١٩٥ .

الجرار شعره ، فيعجبون به وينقشونه على جِرارهم^(١) . ولم يطل به الأمر حتى انصرف عن بيع الخزف ، ولزم الخنثين من شباب الكوفة ، ولبس ملابسهم^(٢) وانتظم في سلك المُجَّان من أمثال مطيع بن إياس . وتعرَّف في أثناء ذلك على إبراهيم الموصلي مغنى المهدي والرشيدي فيما بعد ، واتفقا على الرحيل إلى بغداد ، غير أن الأبواب فيها لم تفتح له ، فعاد أدراجه إلى الحيرة^(٣) ، وتعلق فيها بجارية لبني معن بن زائدة كانت نائحة ولها حسن وجمال ، ولكن موالها حالوا بينها وبينه^(٤) . وأخذ شعره فيها يذيع ، فاستدعاه الموصلي ووصله بالمهدي فدحه ونال جوائز السنية . وحدث أن رأى جارية من جوارى القصر هي عُتْبَة ، وكانت من جوارى رائطة بنت السفاح زوج المهدي ، ف وقعت في قلبه وأخذ يتغزل فيها غزلا كثيراً ، وبلغ المهدي ذلك فغضب لتعرضه لِحُرِّمِه وأمر بحبسِه ، وشفع فيه خاله يزيد بن منصور حتى خلَّصه ، فعاد إلى مثل حاله معها ، فتدخلت رائطة ، وأثارت حفيظة المهدي عليه ، فأحضره وضربه بالسياط في الدواوين بين يديه . غير أنه عاد فرقاً له ، ووعده أن يستريحها من مولاتها ويدفعها إليه . وعلمت بذلك عتبة ، وكانت تزدريه على نحو ما كانت تزدرى جنان أبا نواس ، فاسترحمت المهدي واستجارت به ، وقالت إنه غير عاشق ، إنما يريد الذكر والشهرة بتغنيه فيّ وامتحنه بمال ذي خطر ، فإنه سيُلهيه عني ويشغله عن ذكرى ، فأمر له المهدي بمائة ألف ، ولم يُسمِّ دراهم ولا دنانير ، وأعطاه صكاً بذلك ، فكان كلما حاول أن يصرف الصكَّ قدمه له الموظفون بالدواوين دراهم ، فكان يأبأها . وظل شهراً مطالباً بالدنانير ، ونسي عُتْبَة وذكرها فأشرفت عليه يوماً وقالت : « يا صفيق الوجه لو كنت عاشقاً لشغلك العشق عن المفاضلة بين الدراهم والدنانير . وبلغ كلامها المهدي ، فعلم أنها كانت أعرف بقصة الرجل ، فأمسك عن أمره^(٥) . غير أنه ظل يقربُه منه ، وتبعه الهادي والرشيدي يسيران معه نفس السيرة ، ويقال إنه

(١) انظر الأغاني (طبعة دار الكتب) ٩/٤ وقد ترجم له أبو الفرج ترجمة ضافية في هذا الجزء .
(٢) الأغاني ٧/٤ .
(٣) أغاني ٤/٤ .
(٤) أغاني ٢٤/٤ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٣٠ وانظر زهر الآداب ٣٥/٢ .

لم يكن يفارق الرشيد في سفر ولا في حضر^(١) .

ولا نمضى طويلاً في عصر الرشيد ، حتى نرى أبا العتاهية يتنسلك ويلبس الصوف ويزهد ويترك حضور المنادمة والقول في الغزل ، ويُخضره الرشيد ويأمره أن يعود إلى ما كان عليه ، فيمتنع ، فيضربه ستين سوطاً ويأمر بحبسه ، وينظم أشعاراً كثيرة يستعطفه ، وتُنقَلُ إلى الرشيد ، وكان مما نظمته قوله^(٢) :

أما والله إن الظلم لـُومُ وما زال المُسِيء هو الظَلُومُ
إلى دَيَّان يوم الدين نمضى وعند الله تجتمع الخصوم

فعطف عليه الرشيد وأطلق سراحه ، وتصادف أن انقبض عن الدنيا وغشيته سحابة من الحزن بعد فتكه بالبرامكة ، فكان يستريح إلى أشعار أبي العتاهية الجديدة في الزهد ، ويفسح له في مجالسه ونزهاته . ولما تحوات مقاليد الأمور إلى المأمون كان يقرب منه ويصله^(٣) ، ويستحسن شعره ، إلى أن توفي سنة عشر ومائتين وقيل بل سنة إحدى عشرة وقيل بل ثلاث عشرة . ووضح أن انقلاباً حدث في حياة أبي العتاهية ، فتحول مما كان يأخذ فيه مع شعراء بغداد لعصره من لُهو ومجون إلى زهد في الدنيا ومتاعها الزائل ، وكاد يقصر شعره على ذلك . ولم يلبث معاصروه أن تساءلوا هل هذا الزهد مردُّه إلى تقوى حقيقية ، أو مرده إلى زنادقة ومانوية فهو يستمد فيه من ماني والزنادقة على شاكلة صالح بن عبد القدوس وأضرابه ممن كانوا ينزعون في زهدهم منزعاً مانوياً ؟ . وتعرض له حمادويه صاحب الزنادقة يريد أن يثبت التهمة عليه ، فقعد حجاً مآ في الطريق ، يُخجِمُ الفقراء والمساكين^(٤) وحامت حوله شبهة كثيرة ، وقيل إنه يَقتُنُ للقمَر ويبتهل له ابتهاج المانوية^(٥) ، وشَنَّع عليه واعظ كبير من وعاظ بغداد ، هو منصور بن عمار ، فقال إنه زنديق^(٦) ، وقال كثيرون إنه لا يؤمن بالبعث^(٧) . ويقول ابن المعتز في

(٥) أغاني ٣٥/٤ .
(٦) أغاني ٣٤/٤ ، ٥١ .
(٧) أغاني ٢/٤ .

(١) أغاني ٦٣/٤ .
(٢) أغاني ٥١/٤ .
(٣) أغاني ٥٣/٤ وما بعدها .
(٤) أغاني ٧/٤ .

ترجمته إنه « يُرْمَى بالزندقة مع كثرة أشعاره في الزهد والمواظظ وذكر الموت والحشر والنار والجنة ^(١) » ، والذي يصح لي أنه كان ثنويّاً « ويقول في ترجمة ابنه العتاهية : « كان أبوه خبيث الدين ، يذهب مذهب الثنوية ، إلا أنه كان ناسك الظاهر ^(٢) » . وفي الأغاني أنه كان ينظم شعراً يدل على توحيده لينفي تهمة الزندقة عنه ، من مثل قوله ^(٣) :

ألا إننا كلنا بائدٌ وأى بنى آدم خالداً
وبدوهم كان من ربهم وكل إلى ربه عائداً
فيا عجباً كيف يعصى إلا أم كيف يحجده الجاحداً
وفي كل شيء له آيةٌ تدل على أنه واحداً

ولو أننا وصلتنا أشعاره كاملة لأمكن الحكم عليه حكماً دقيقاً ، غير أن ما طُبع من شعره ونُشر باسم « الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية » إنما هو اختيارات فقيه أندلسي ، اختارها بدوقه الديني السليم ، ولعل ذلك ما يجعلها تتضارب مع ما يقال عن الشاعر من أن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد ^(٤) ، فالمعاد والنشور ميثوثان في اختيارات الفقيه ، بحيث يمكن أن يقال إن هذه التهمة غير صحيحة. وإن كنا في الوقت نفسه نشك في أن تكون صورة هذه المختارات ضابطة لحقيقة زهدياته فقد يكون الفقيه اختار من ديوانه تلك الأشعار التي كان ينظمها تغطية وتعمية لحقيقة أمره . ولا يشك من يقرأها في أن فكرة الموت ومصير الإنسان في حياته كانت هي شغله الأول ، فقد دار عليها أكثر تلك الزهديات . وفي الأغاني نصّ مهم عن أحمد بن حرب ، يقول فيه : « كان مذهب أبي العتاهية القول بالتوحيد وأن الله خلق جوهرين متضادين لا من شيء ، ثم إنه بتى العالم هذه البنية منهما .. وكان يزعم أن الله سيرد كل شيء إلى الجوهرين المتضادين قبل أن تفنى الأعيان جميعاً . وكان مجبراً ^(٥) » . وكأنه حاول بذلك أن يوفق بين نظرية الإسلام في التوحيد ونظرية المانوية في أن

(٤) أغاني ٤ / ٢ .

(٥) أغاني ٤ / ٥ .

(١) طبقات الشعراء ص ٢٢٨ .

(٢) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ .

(٣) أغاني ٤ / ٣٥ والديوان ص ٦٩ .

هناك إلهين إلهما للنور والخير وإلهما للظلمة والشر ، وللخير أجناسه وللشر أجناسه ، وقد بُنى منهما العالم . ونجد في شعره القليل الذى وصلنا ما يؤكد أنه كان حقاً يرى هذه النظرية ، ويعتقدها من مثل قوله^(١) :

الخير والشر هما أزواجُ لذا نتاجُ ولذا نتاجُ
لكل إنسان طبيعتان خيرٌ وشرٌ وهما ضدّان
والخيرُ والشرُّ إذا ما عُدّا بينهما بونٌ بعيدٌ جدّاً

فهو في زهده كان يتصل بالمانوية كما شهد معاصروه وكما تشهد أشعاره ، وقد مرّ بنا أن مثال الزاهد عنده هو نفس مثاله عند الهنود ، وهو بوذا الذى قرّ عن ملكه وساح مسكيناً يفكر في ملكوت السموات والأرض . فزهدُ أبى العتاهية لم يكن زهداً إسلامياً خالصاً ، بل كانت تشوبه عناصر أجنبية .

وإذا رجعنا إلى شعره الذى روتهُ المنتخبات المنشورة له بالاسم « الأنوار الزاهية في ديوان أبى العتاهية » وما روتهُ له كتبُ الأدب من مثل الأغاني وجدنا أشعاره تمثل حياته وما حدث بها من انقلاب ، إذ يترأى لنا في مرحلتين واضحتين تمام الوضوح : مرحلة أولى نراه فيه على شاكلة الشعراء المعاصرين له الذين يُجسّرون شعرهم في تصوير اللهو والمجون ومجالس الأُنس والطرب . ولا نجد في أخباره أنه تبدّى أو دخل في البادية كما صنع بشار وأبو نواس ولا أنه لزم كبار اللغويين أمثال خلف الأحمر ، وكأنه استقى شعره من القطع العباسية الجديدة التى كان يغنى فيها المغنون ، ولم يحاول التزود تزوداً واسعاً بالتراث القديم ، ولذلك قلما نجد عنده ضخامة البناء وما يُطوّى فيها من أسلوب جزل رصين ، وهو من هذه الناحية يقترب اقتراباً شديداً من اللغة اليومية التى عاصرها ، حتى في مديحه وشعره الرسمى الذى كان يكتفى به الخلفاء ، وخير ما يمثله قصيدته اللامية في المهدي ، وهى التى يستلها بقوله :

ألا ما لسيّدنى ما لها أدلاً فأحمسل إدلاًها

(٢) أغاني ٣٣/٤ والديوان ص ٣٠٩

(١) أغاني ٣٧/٤ والديوان ص ٣٤٦ .

ولإفقسيم تجننت وما جننت سقى الله أطلالها

ويستمر فى هذا الأسلوب السهل العذب حتى ينتقل إلى المديح فيقول :

أنته الخلافه منقاداً إليه تجرر أذيالها
ولم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيره لزُلزمت الأرض زلزالها
ولو لم تطعه بنات القلوب لما قبل الله أعمالها
وإن الخليفة من بغض لا إليه لبغض من قالها

وواضح أنه يختار لمديحه أسلوباً خفيفاً يجعله قريباً إلى النفوس ، وهو فى ذلك يخطو بعد بشار خطوة ، فقد كان بشار يحافظ فى مدائحه على الأسلوب الجزل القوى ، وكذلك كان يصنع أبو نواس غالباً ، أما أبو العتاهية فالترمز هذا الأسلوب اليسير لافى غزلياته ، أن أبى نواس بل أيضاً فى مدائحه ، وهى سهولة تقترن بموسيقى صافية حلوة يبدو الشعر فيها كأنه أنغام خالصة . وتبلغ هذه السهولة الغاية فى غزله ، حتى ليقول ابن المعتز « غزله لبى جداً مشاكل لكلام النساء » . وكان ملازمته للمخنثين فى مطلع حياته وتعرفه على لغتهم هما اللذان أتاحا له هذه السهولة المفرطة التى تلقانا فى مثل قوله (١) :

كانها من حسنها درة أخرجها اليم إلى الساحل
كان فى فيها فى طرفها سواحراً أقبلن من بابل
لم يبق منى حبها ما خلا حشاشة فى بدن ناحل
يا من رأى قبل قتيلاً بكى من شدة الوجع على القاتل

والرقة واضحة فى هذه الأبيات ، وهى تقع من القلوب موقع الزلال البارد من الظمان ، وكأنها الماء السلسيل .

وانتقل أبو العتاهية بهذا الأسلوب السهل الممغن فى سهولته إلى الدور الثانى من حياته دور الزهد والدعوة إلى الانصراف عن الدنيا ومتاعها ، والتفكير

(١) أغنى ٤/ ٤٥ .

في الموت وظلمة القبر ووحشته، ويسود زهدياته في أثناء ذلك تشاؤم أسود حزين،
فالحياة ليس فيها إلا الألم وإلا الموت وغصصه، وأولى بالإنسان فيها أن لا يفرح
بمتعها، بل أولى به أن يبكي على نفسه، يقول^(١):

لسدوا عي الخير والشَّ مرّ دنوً ونزوحُ
سيصير المرءُ يوماً جسداً ما فيه روح
بين عيني كلَّ حَيٍّ علمُ الموت يلوح
كلنا في غفلةٍ وإلا موتٌ يغدو ويروح
نُحْ على نفسك يأمسُ مكين إن كنت تنوح
لتموتنَّ وإن عمَّ رُتَ ما عمَّر نوح

ويقال إن الملاحين غَنَوْا الرشيد هذه المقطوعة في إحدى نزهاته بدجلة، فلما
سمعها جعل يبكي وينتحب^(٢). وفي هذا الخبر ما يدل على قرب شعره من روح
الشعب، إذ لم يكن المغنون وحدهم الذين يغنون به، بل كان أفراد الشعب من
ملاحين وغيرهم يتغنون فيه، مما يدل على أنه كان له صدى عميق في نفوس
الطبقة العامة التي لم تكن تعرف الترف ولا حياة الدعة واللاهوتك التي عاشها الأمراء
العباسيون والأشراف الذين نعموا بملذات الحياة كما عاشها الشعراء الماجنون في
نواحي بغداد. ولم يكن هذا الشعر الزاهد قريباً منها في معانيه فحسب، بل كان
قريباً منها في ألفاظه، بل لعلنا لا نبعد إذا قلنا إنه كان من نفس ألفاظها اليومية.
ويتحول كثير منه إلى ما يشبه وعظ الوُعَّاظ ممن كانوا يعظون الناس في المسجد
الجامع، فيضعون الموت تحت أعينهم للعبرة والعظة^(٣)، ولعل ذلك ما يجعل
الاستفهام والأمر والتعجب يشيع في تلك الزهديات. على أن مسحة مهمة
تعلوها هي مسحة الكآبة والبَرم بالحياة، وهي ليست مسحة إسلامية، فالإسلام
لا يشوّه الحياة ولا يبيغضها إلى الناس، بل يدعوهم إلى العمل الصالح، أما

بالتفصيل مشهد الموت والغسل والدفن من
ص ٢٩٣ إلى ٢٩٥ في الديوان.

(١) أغاني ١٠٣/٤ والديوان ص ٦٦.

(٢) أغاني ١٠٤/٤.

(٣) انظر القصيدة الطويلة التي يصف فيها

أبو العتاهية فيصورها في سواد خاتق ، وهو سواد جاءه فيما نظن من قراءاته في المانوية واختلاطه بأصحابها ، إن لم يكن من اعتناقه لها ولكن على أساس فلسفته التي قدمناها من التوفيق بينها وبين الإسلام ، بحيث آمن بربه وأقر بالشواب والعقاب في الدار الآخرة ، كما يشهد بذلك كثير من أشعاره .

وما لا ريب فيه أنه كان يكثر من قراءة المترجمات ، وخاصة في باب الحكيم والموت ، فقد قالوا إنه نظم في بعض مراثيه قول بعض الفلاسفة لما حضروا موت الإسكندر : « الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم وهو اليوم أوعظ منه أمس » فقال في رثاء على بن ثابت :

وكانت في حياتك لي عظمت وأنت اليوم أوعظ منك حياً^(١)

ومرت بنا مريئة أخرى له في على ، وقد جعله تصويره لآلام الحياة والموت يُجيد في هذا الموضوع . وكان كثيراً ما ينقل حكم الأوائل من فرس وغير فرس إلى شعره ، ولعل ذلك ما أتاح له أن ينظم مزدوجته : « ذات الأمثال » التي امتدت إلى أربعة آلاف بيت . ويقول الجاحظ تعليقا على قوله : « أسرع في نقص امرئ تمامه » : ذهب إلى كلام الأول : « كل ما أقام شخص ، وكل ما ازداد نقص ، ولو كان الناس يميتهم الداء ، إذن لأعاشهم الدواء^(٢) » .

وأظن أن فيما أسلفنا ما يدل في وضوح على صنعة أبي العتاهية ، وهي صنعة كانت تقوم على السهولة المفرطة في اختيار الألفاظ والعبارات ، حتى لتقرب من لغة الناس اليومية ، بل حتى ليصيبها أحيانا ضرب من الابتذال ، ومن أجل ذلك كان الأصمعي يقول : « شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى^(٣) » ويقول أبو الفرج إنه كثير الساقط المزدول^(٤) على أننا نلاحظ أنه لم يُدخل في شعره ألفاظاً أعجمية ، إنما هو القرب فقط من كلام العامة ، وكان يتخذ ذلك مذهبا في صنعة شعره ، حتى يكون أكثر تداولاً ،

(١) البيان والتبيين ٤٠/١ وانظر ٢٥٧/٣ (٣) أغاني ٤٠/٤ .

(٤) أغاني ٢/٤ .

والأغاني ٤٤/٤ .

(٢) البيان والتبيين ١٥٤/١ .

ومع ذلك لم يخرج عن الفصحى ، وظلت عنايته بالمعاني تحول بين شعره وبين السقوط . والذي لا شك فيه أنه بسّط لغة الشعر لا في مجال اللهو والغزل والخمر كما صنع بشار أحياناً وأبو نواس غالباً ، بل أيضاً في مجال الزهد والمديح ، فحتى المديح لم يقف عائقاً في سبيل هذا الأسلوب المبسط السهل ، إذ انفك عن كثير من تقاليد القديمة من حيث مقدماته في وصف الصحراء والرحلة على النوق ، وكذلك من حيث لغته الضخمة الجذلة وما كان يشوبها من الغريب عند بشار وأضرابه . وأدته هذه السهولة وما يدمج فيها من تبسيط إلى اختيار الأوزان الخفيفة والحزوءة يصوغ منها شعره ، بل لقد اندفع يجمد في الأوزان على نحو ما مر بنا في الفصل السابق مظهرأ براعة فائقة .

٨

ظهور مذهب التصنيع

كان ذوق التصنيع أو الزخرف والزينة يعم في كثير من جوانب الحياة العباسية فقد كانت قصور الخلفاء والأمراء وكثير من القواد والوزراء والأشراف تكتظ بالستور والبُسط المعلقة على الحوائط والنوافذ متنافسة بألوانها الزاهية وما عليها من التصاوير المذهبة ، وكانت الحيطان والسقوف والأبواب تذهب وتفضض ، كما كانت الغرف والأبهاء تزدان بالأثاث النفيس والفرش الأنيقة . ويصف أحمد ابن حرب المعروف بأبى هفان مجلساً للأمين ، فيقول : إنه دعا الشعراء ، فدخلوا إليه في « إيوان (بهو) فاتح فاسح يسافر فيه البصر ، جعل كالبيضة بباضاً ، ثم دُهبَ بالإبريز المخالف بينه باللزورد ، ذى أبواب عظام ومصاريع غلاظ تتألا فيها مسامير الذهب ، قد قُسمت رءوسها بالجوهر النفيس ، وقد فرشَ بفرش كأنها صبغ الدم ، منقش بتصاوير الذهب وتماثيل العقيان ، ونُضد فيه العنبر والكافور وعجين المسك . . . » والترازين^(١) ويصف آخر داراً للوائق فيقول :

(١) طبقات الشعراء ص ٢٠٩ .

« إنها كانت مُلبَّسة الخيطان بالوشى المنسوج بالذهب وإنه رآه يجلس على سرير مرصع بالجواهر ، وعليه ثياب منسوجة بالذهب ، وإلى جانبه فريدة تغنيه وعليها مثل ثيابه^(١) » .

وكانت دور كثير من الوزراء لا تقل عن دور الخلفاء أُنَاقَة مثل دور البرامكة وبنى سهل ، وكذلك كانت دور الأمراء والأشراف والموظفين الكبار من كانت تُغَدِّق عليهم الدولة . وعلى نحو ما تأنقوا في قصورهم وفرشهم تأنقوا في أطعمتهم ، فاحتفلوا بموائدهم ، ويعرض علينا الجاحظ في كتابه البخلاء أطرافاً من ما كلهم ومشاربهم ، كما يعرض علينا ذلك أبو الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني ، وقد عرفوا آنية الصيني المنقوشة ، ومرّ بنا وصف أبي نواس لكأس مذهبة ، نُقِشَ عليها منظرٌ صيد لكسرى وفوارسه . ولم يكن تأنقهم في ثيابهم أقل من تأنقهم في طعامهم وشرابهم ، وكان لكل طائفة زى^(٢) ، فللقضاة زى ولأصحابهم زى وللشُرَطَ زى وللكُتَّاب زى^(٣) . وبالغ النساء في أزيائهن وفي زينتهن ، وخاصة الجوارى من فارسيات وروميات ، فكن يصبغن شفاههن وخدودهن ويُسِّدْنَ شعورهن على وجوههن بصور مختلفة ، تثير الإغراء والفطنة .

ولم يكن الشعراء يعيشون بعيداً عن هذا الجو من التصنيع والزخرف والزينة ، فقد كانوا ينادمون الخلفاء والوزراء وكبار رجال الدولة ويمتثلون بالجوارى والإماء ، وانصبّ في حجبورهم كثير من الأموال التي جعلتهم يعيشون في ترف ونعيم بالغ ، بل يحققون كل ما يريدون من تصنيع وتنميق في حياتهم . وفي أخبارهم ما يدل على الأموال الطائلة التي كانوا يحصلون عليها ، يقول ابن رشيقي : « وأما المجدودون في التكسب بالشعر والحظوة عند الملوك فمنهم سلم الخاسر مات عن مائة ألف دينار ولم يترك وارثاً ، وقال فيه أبو العتاهية :

تعالى الله يا سَلَمَ بْنَ عَمْرٍو أذلَّ الحِرْصُ أعناقَ الرجالِ

وكان صديقه جدهً ، فقال سلم : وبلى جمع القناطير من الذهب ونسبني إلى ما ترون من الحرص . . ومروانُ بنُ أبي حفصة أعطى مائة ألف دينار غير

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١١٦/٤ . (٢) البيان والبيان ١١٤/٣ .

مرة . . وكان أبو نواس محظوظاً لا يدرى ما وصل إليه ، لكنه كان متلافاً سمحاً ، وكان يتساجل في الإنفاق هو وعباس بن الأحنف وصرير الغواني (مسلم بن الوليد) وكان البحري مليئاً قد فاض كسبه ، وكان يركب في موكب من عبده^(١) .

وعلى هذه الشاكلة توفرت الأموال لدى الشعراء ، وعاشوا في عالم مترفع زاهر بالحلية والزينة ، يقول الجاحظ : « وكانت الشعراء تلبس الوشئ والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهور » ويقول إنهم كانوا يتندرون على من يتزيمى يزي الماضين^(٢) ، ويقول صاحب الأغاني عن سلك الخاسر : « كان يأتي باب المهدي على البرذون (الفرس المطهم) قيمته عشرة آلاف درهم ، والسرج واللجام المقدوذين (المزنيين) ولباسه الخز والوشئ وما أشبه ذلك من الثياب الغالية الأثمان ، ورائحة المسك والطيب والغالية تفوح منه^(٣) . » وكان غير سلم يصنع تصنيعه في حياته وثيابه وطيبه .

وأخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ، وهي حال طبيعية توجد دائماً في الصنائع حين يعم الترف ، فلذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة . وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور ، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يستخدّم زينة وزخرفاً للكتب والقصص ، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعر والشعراء ، وأن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع ، قد تألق في وثئ مرصع كثير .

ولعل أقدم النصوص التي تشير إلى نشأة مذهب التصنيع وأول من اعتنقوه ما نجده عند الجاحظ إذ يقول : « ومن الخطباء الشعراء من كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن كلثوم بن عمرو العتّابي وكنيته أبو عمرو ، وعلى ألفاظه وحدّوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل

(١) العمدة لابن رشي (طبعة أمين هندية) (٢) البيان والتبيين ٣ / ١١٥ .
(٣) أغاني (طبعة ساسي) ٧٨ / ٢١ .

ذلك من شعراء المولدين كنحو منصور النعمري ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما ، وكان العتّابي يحتذى حسدو بشار في البديع ، ولم يكن في المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة^(١) .

وتختلط في هذا النص أسماء عربية هي العتّابي والنمري وابن هرمة بأسماء فارسية هي بشار ومسلم بن الوليد ، مما يجعلنا نتردد في قبول الرأي القائل بأن البديع ، أو كما اقترحنا له اسم التصنيع نشأ في الأدب العربي من طريق الفرس الذين يُعرّفون بميلهم إلى التعبير باللون^(٢) . كل ما يمكن أن يقال أنهم أعانوا في هذا المذهب ، ولكنهم لم يخترعوه ولم يبتكروه من تلقاء أنفسهم ، إنما هو مذهب عباسي تعاونت فيه طوائف الشعراء من العرب مع طوائف الشعراء من الفرس . على أن العباسيين كانوا يردونه إلى أصول عربية خالصة ، فالجاحظ يقرر في بيانه أن « البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان^(٣) » ويقول ابن المعتز في مقدمة كتابه البديع : « قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم (أشبههم) وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم ، فعُرف في زمانهم حتى سُمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه . ثم إن حبيب ابن أوس الطائي (أبا تمام) من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وفرّع فيه وأكثر منه . . . وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً ويزداد حظوة بين الكلام المرسل ، وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبيد القدوس في الأمثال ، ويقول لو أن صالحاً نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولا من كلام لسبق أهل زمانه وغلب

(٣) البيان والتبيين ٤/ ٥٥ .

(١) البيان والتبيين ١/ ٥١ .

(٢) النثر الفني لزكي مبارك ٤٤/ ١ .

على مَدَّ ميدانه . وهذا أعدلُ كلام سمعته في هذا المعنى^(١) . ويمضى ابن المعتز في كتابه ، فيستشهد لكل لون من ألوان البديع بأمثلة مما جاء عن العرب قبل العصر العباسي وظهوره ومما جاء في الذكر الحكيم وأحاديث النبي الكريم .

فالبديع لم ينشأ لأول مرة في العصر العباسي ، بل له مقدمات واضحة في الأدب العربي ، وقد رأينا أن نسمي هذا المذهب الذي كمل نضجه عند العباسيين باسم التصنيع ، لأن كلمة البديع معناها الطريف ولا تُعطى معنى الزخرف والزينة بخلاف كلمة التصنيع التي تدل بمعناها على التألق والتنميق . وسرى عندما نتعمق في بحث هذا المذهب أنه لم يقف عند الألوان التي اصطلاح عليها أصحاب البديع ، بل تعداها إلى ألوان أخرى استمدتها من الثقافة والفكر العباسي العميق وما وعى من الفلسفة .

ونعود إلى مناقشة الجاحظ وابن المعتز في نشأة المذهب ، أما الجاحظ فاتسع به وسلك فيه ابن هرمة وبشارا والهمري والعتابي ، وقال في بعض كلامه إن الراعي (معاصر الفرزدق) كثير البديع في شعره^(٢) ، فهو ليس مذهبا عباسيا إنما هو مذهب قديم . وأكبر الظن أن مرجع ذلك عنده أنه كان يعنى بكلمة البديع التشبيهات والاستعارات الطريفة .

وكان ابن المعتز أكثر دقة منه حين لاحظ أن البديع بمعناه الاصطلاحي المحدث إنما كثر عند بشار ومسلم وأبي نواس ، وهو يعود فيذكر أن أبا تمام أول من جعله وكسده من صناعة الشعر وعمله . فالأولون لهم الكثرة من ألوان هذا المذهب التي كانت تأتي في ندرة عند القدماء ، وأول من جعله مذهبا أبو تمام . وإذا أخذنا نستعرض آراء النقاد السابقين وجدناهم يلاحظون أن بشارا زعيم المحدثين ، يقول صاحب الأغاني عنه : « وحلّه في الشعر وتقدّمه طبقات المحدثين

(١) انظر كتاب البديع (نشر كراتشوفسكي) (٢) البيان والتبيين ٥٦/٤ .

فيه بإجماع الرواة ورياسته عليهم من غير اختلاف في ذلك^(١) » ويسميه الحصري قائد المحدثين^(٢) ، ويقول ابن خَلَّاد الشاعر في شطر بيت له : (والآخرين يقودهم بشار^(٣)) . وأوضحنا في غير هذا الموضع قيادة بشار ورياسته للمحدثين ، ورجعناها إلى تجديدات واسعة في موضوعات الشعر مع موازنة دقيقة بين هذه التجديدات والعناصر التقليدية الموروثة ، وكان أول من ثَبَّتَ أسلوب المولدين العباسيين الذي يعتمد على استنباط المعاني الدقيقة ، مستمداً من الثقافة الحديثة ، كما يعتمد على تبسيط الأسلوب ومرونته وسهولته ، وخاصة في شعر اللهو والغزل .

ولعلنا لا نبعد إذ قلنا إن بشاراً لم يفرغ للتصنيع في فنه والتنميق في شعره ، وإن كنا نلاحظ عنده خيوطاً منه بحكم ذوقه العباسي الذي كان يُعْنَى بالتأنق . ومعنى هذا أن من يريدون أن يجدوا عنده أمثلة للجناس والطباق وما إليهما من ألوان البديع لا يعدمون ذلك بل يلقونه كثيراً ، غير أنه لم يكن يرى أن يكون الشعر حُلًى بديعية ، ومن أجل ذلك سلكناه في جماعة الصانعين الذين لا يبعدون في التكلف للبديع وزخارفه . وكان كثيراً ما يترك نفسه على سجيها ، ولذلك لاحظ القدماء أن له شعراً غثاً^(٤) وأنه يأتي بالهجين المتفاوت^(٥) ، وأنه كثير التخليط في شعره ، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضاً^(٦) . وإن كنا لا نغلو غلوهم ، إذ لا شك أنه أكبر شاعر نلقاه في مفتح هذا العصر ، وقد جدّد كثيراً في فنون الشعر ومعانيه وأساليبه .

ومثَّلُ أبي نواس مثلُ بشار نجد عنده ضرباً مختلفاً من التجديد ، وقد استطاع أن يصل بفن الخمرية إلى الذروة ، ومَرَّناً كثيراً في أسلوب المولدين الجديد وخاصة في باب الغزل والخمر والمجون ، وجاء بكثير من المعاني والصور الطريفة ، وعُني بزخرف البديع في بعض شعره ، ولكنه لم يتخذ مذهباً يطبقه

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٢٥/٣ . (٤) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٩/٣ .
(٢) زهر الآداب على هامش العقد ٢١/٢ . (٥) أغاني ١٦٢/٣ .
(٣) اليتيمة للشماخي (طبعة بيروت) ٣٨٨/٣ . (٦) أغاني ١٥٥/٣ .

على أبياته بيتاً بيتاً ، إذ كان كثيراً ما ينظم الشعر عفو الخاطر ولذلك تفاوت شعره قوة وضعفاً ونفاضة وغثاثة : وهو بذلك كله كصاحبه بشار من ذوق الصانعين الذين لا يُجتهدون أنفسهم في صنع الشعر وتحقيق كل ما يمكن من زخارف البديع .

ونحن بذلك نتفق مع ابن المعتز في أن أبا نواس وبشاراً جميعاً لم يتخذوا التصنيع والبديع مذهباً ، ونطلق هذا الحكم معه على شعراء القرن الثاني من أمثال النمرى والعتّابي ، فالبديع أو التصنيع عندهم جميعاً لم يكن مذهباً يعيشون فيه . غير أننا نستثنى مسلم بن الوليد ، مخالفين في ذلك ابن المعتز حين نظمهم مع بشار وأبي نواس ، فهو أول من عاش لهذا المذهب ينمّيه ، وتناولوه منه أبو تمام فيبلغ به الغاية . ولسنا أول من يقول ذلك فقد سبقنا كثيرٌ من النقاد القدماء إليه ، يقول ابن قتيبة : « هو أول من ألطف في المعاني ورقّق في القول وعليه يعول الطائي في ذلك ^(١) » ويقول أبو الفرج الأصبهاني : « وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة ، أشهرهم فيه أبو تمام الطائي » وينقل عن القاسم بن مهرويه قوله : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد جاء بهذا الذي سماه الناس البديع ^(٢) ، ويقول ابن رشيق : « هو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة (البديع) وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثّة قبل صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة ^(٣) » . ويردّد صاحب معاهد التنصيص ما قاله أبو الفرج فيقول : « هو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس بالبديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة ، أشهرهم أبو تمام الطائي ^(٤) » .

فمسلم هو صاحب هذا المذهب الجديد من التصنيع وهو الذي اقترح له اسمه البديع . على أن اعتناقه له لا يعني أنه قضى على المذهب القديم مذهب

(١) الشعر والشعراء ص ٥٢٨ . دار المعارف ص ٣٦٤ وما بعدها .

(٢) العمدة ٨٥/١ .

(٣) معاهد التنصيص ٢٠/١ .

(٤) انظر ترجمة مسلم بن الوليد في الأغاني

الملحقة بديوانه (نشر سامي الدهان - طبع

الصنعة ، فقد مضى الشعراء في القرن الثالث يققون في صنفين متقابلين ، منهم من يفهم الشعر على أنه تصنيع وزخرف وتنميق مثل أبي تمام وابن المعتز ، ومنهم من لا يُسعد في فهمه كل هذا البعد ، مثل البحتري وابن الرومي . وإن كنا نلاحظ عندهما وعند أمثالهما من أصحاب مذهب الصنعة في القرن الثالث أنهم كانوا يستخدمون زخارف التصنيع في صورة أقوى وأوضح منها عند أسلافهم في القرن الثاني ، ومن ثم أخذ مذهبهم في التعقد . ولعل في ذلك ما يجعلنا نؤمن بأن إيجاد الحواجز والفوارق المطلقة بين المذاهب الفنية أمر عسير ، إذ ما تزال تتداخل وتشابك على هياك مختلفة ، وهذا شيء طبيعي فإن الشعراء حينئذ كانوا يلتقون كثيراً في مجالس الخلفاء والوزراء والنوادي الأدبية العامة ، وكانوا دائماً يعلقون على ما يسمعون من شعر باستحساناتهم ، وبذلك تبادلو التأثير بعضهم ببعض ، ونسوق لذلك مثلاً : نادى القراطيسي الذي مرت الإشارة إليه « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ، ويحتضمون عنده ويقصفون ويدعولهم القيان وغيرهن من الغلمان^(١) » ولا تخلو ترجمة شاعر عباسي في الأغاني من وصف هذه الاجتماعات وما كان يحدث فيها بين الشعراء من مطارحات ونواذر أدبية ، وكل منهم يسأل صاحبه عن أجود شعره .

وعلى شاكلة اجتماع مسلم بأبي نواس وأبي العتاهية ظل أصحاب التصنيع والصنعة يجتمعون في بغداد ، وهياً هذا الاجتماع لشيء من التداخل بين المذهبيين العامين في حرفة الشعر حينئذ ، وأصبحنا نجد عند الصانعين محسنات المصنّعين وزخارفهم ، ولكنهم لا يستخدمونها مذهباً ، بل تسقط في نماذجهم وقصائدهم من حين إلى حين . وهذا هو فرق ما بين العاملين والمذهبيين ، يوجد اختلاط ، ولكن لا يوجد اتحاد ، ويوجد عند الصانعين حليات التصنيع من حين إلى حين ولكن لا يوجد استمرار التطبيق .

(١) أغاني (طبعة السامي) ٨٨/٢٠ .

التصنيع في شعر مسلم ونماذجه

وُلد مسلم بن الوليد في الكوفة حرالي سنة ١٤٠ للهجرة ، وكان أبوه من موالى الأنصار ، إذ كان مولى لأسعد بن زرارَةَ الخزرجي^(١) ، وأغلب الظن أنه كان فارسياً ، ويقال إنه كان حائكاً . وعُنى على ما يظهر بتربية أبنائه وتوجيههم إلى حلقات الدرس والأدب في بلدتهم ، ونَبِغَ له ابنان هما سليمان ومسلم ، ويظهر أن سليمان كان أكبرهما وكان مكفوفاً ، ويقال إنه كان يلزم بشار بن برد ، ولذلك اتُّهم بالزندقة^(٢) . ونزاه هو وأخاه في بغداد لعهد الرشيد ، يطرقان أبواب البرامكة وكبار رجال الدولة وقادتها العظام من مثل يزيد بن يزيد ومحمد بن منصور بن زياد^(٣) ، فكانوا يبرؤنهما ويجزلون لهما في العطاء . ولم يُعترف مسلم بزندقة كما عُرِف أخوه ، وإنما عُرِف بإقبائه على اللهو والطرب ، فكان يجتمع بأبي نواس وطبقته مثل أبي الشَّيْص^(٤) ، ويقبل معهم على الخمر والمجون ، ويقال إنه كان إذا كَسِبَ مالا جمع أصحابه في بيته يأكل معهم ويشرب ، حتى إذا لم يبق من كسبه سرى قوت شهرٍ ظهر في الناس . واختياره منزله للهو وطربه يدل على أنه كان فيه شيء من التوقر ، وهو على كل حال لم يهبط إلى عبث أبي نواس والحسين بن الضحَّاك الخليج وأضرابهما ، فقد كان يعرف لنفسه حقها من الكرامة ، وكان يحتفظ بغير قليل من الوقار . وكان فيه فضل من حياء . ولعل ذلك ما صرفه أول الأمر عن الخلقاء ، فكان يمدح مَنْ دونهم ولا يطمع في مدحهم . وما زال هذا شأنه حتى اشتهر في الأوساط الأدبية ومدح منصور بن يزيد الحميري ، فوصل بينه وبين هرون الرشيد ، وأصبح من شعرائه ، ويقال إنه

الأدباء لياقوت (طبعة مصر) ٢٥٥/١١ .
(٣) الديوان ص ٣٦٥ .
(٤) طبقات الشعراء ص ٧٢ ، ٢٠٧ .

(١) انظر ترجمته في الأغاني المملحة بديوانه
(نشر ساعي الدهان) ص ٣٦٤ وما بعدها
وقاريخ بغداد للخطيب البندادي ٩٦/١٣ .
(٢) الحيوان للجاحظ ١٩٥/٤ ومعجم

لما أنشدته لاميته المشهورة فيه وبلغ قوله :

هل العيشُ إلا أن تروحَ مع الصَّبَا
وتغدو صريعَ الكأس والأعين السُّجُلِ
قال له : أنت صريع الغواني ، فسمي بذلك حتى صار لا يُعرَف إلا به^(١).

وتدلنا أخباره على أن الرشيد كان يعجب به ، وفي رأينا أن مصدر هذا الإعجاب لم يكن مديحه له فحسب ، فقد وجدته يشيد بقائده يزيد بن مَرْزُود الشيباني حين قضى على ثورة الخوارج في عهده وكان ذلك سنة تسع وسبعين ومائة ، وبلغ من هذه الإشادة كل مبلغ ، حتى جعله عز الخلافة :

إذا الخلافة عُدَّتْ كنت أنت لها عزاً وكان بنو العباس حُكَّاماً^(٢)

بل جعله سداد الملك العباسي وصمام أمانه في حروب الخوارج وعلى حافات الثغور ، يقول^(٣) :

لولا يزيد لأضحى الملك مطرَحاً أو مائل السَّمَك أو مُسْتَرْخِي الطَّوَلِ^(٤)
نابُ الإمام الذي يفتُرُ عنه إذا ما افترَّت الحرب عن أنيابها العُصْلِ^(٥)
وصادف ذلك هوى في نفس الرشيد ، لأنه كان قد أخذ يفكر — على ما يظهر —

في إعلاء كفة العرب في شئون الحكم ومقاليدته ، وكان يرى الشعراء مزدحمين على أبواب يحيى البرمكي وولديه الفضل وجعفر وغيرهم من الفرس ، فكان ذلك يقض مضجعه ، ويتساءل بينه وبين نفسه أين العرب وكيف أُرْزِع منهم أمام هؤلاء الذين استبدوا به وما لأهم الشعراء طرقات بغداد ثناء . فلما نظم مسلم مدائحه في يزيد نَفَسَ عن نفسه ووجد لها رَوْحاً على قلبه . ويروى الرواة أنه أرسل يوماً إلى يزيد ، فأتاه لا بساً سلاحه مستعداً لأمر إن أرادته ، فلما رآه

ضحك وقال له : يا يزيد أخبرني من الذي يقول فيك :

تراه في الأمن في دِرْع مضاعفة لا يأمنُ الدهرُ أن يُدْعَى على عَجَلِ
لله من هاشمٍ في أرضه جَبَلِ وأنت وابنك رُكْنَا ذلك الجَبَلِ

الثاني الملك بجملة لولا يزيد لما عموها
واسترخت جبالها .
(٥) يفتُر عنه هنا : يكشر ، والعصل :
المعوجة ، وهي أشد بأساً من المستقيمة .

(١) طبقات الشعراء ص ٢٣٥ .
(٢) الديوان ص ٦٧ .
(٣) الديوان ص ٧ .
(٤) مطرَحاً : مخلولاً . وقد شبه في الشطر

فقال له : لا أعرفه ، فعجب الرشيد ، وقال له : سوءة لك من سيد قوم يُمدحُ بمثل هذا الشعر ولا يعرف قائله ، وقد بلغ أمير المؤمنين ، فرواه ، ووصل قائله ، وهو مسلم بن الوليد . وانصرف يزيد فدعا به ووصله ^(١) ، وتوالت عليه عطاياه ، ووالى مسلم مدائحَه الرائعة فيه . وجذبه غير واحد من رجال العرب فكان يقلدهم مدائحَه ، مثل داود بن يزيد المهلبى وزيد بن مسلم الحنفى والحسن ابن عمران الطائى ومنصور بن يزيد الحميرى وابنه محمد . وظل وفياً للبرامكة ، ولكن يزيد بن مزيّد غلب عليهم كما غلب معه هؤلاء العرب الخالص . وفراه يمدح الأمين ، حتى إذا تحوّلت أزمّة الخلافة إلى أخيه المأمون لزم الفضل بن سهل وزيره ، وكانت قد تقدمت به السنُّ ، فعطف عليه الفضل وولاه بريد جُرجان وقيل مظالمها ، ولم يلبث هناك أن لبى نداء ربه سنة ثمان ومائتين .

وأكثرُ شعر مسلم في مديح من سميناهم وله غزليات وخمريات قليلة ، وهاجى ابن قُنبَر الشاعر ، ولكن لا على طريقة الهجاء عند حماد عجمد وبشار ، ولكن على طريقة الشعراء الأمويين ، وما زال به حتى أفحمه وكفَّ عن مناقضته ^(٢) . ويقال إنه هجا يزيد بن مزيّد ، وربما تدّ ذلك منه حين تأخر عن عطائه ، ووصل ذلك إلى مسامع الرشيد فأحضره وهدده وقال له : « لئن بلغنى أنك هجرت لأنزعنَّ لسانك من فكيك » فأنهى ولم يعد ، ونعم بعطاياه وعطايا الخليفة معاً ، حتى إذا توفى رثاه رثاء حاراً .

ومسلم في شعره يعتمد اعتماداً شديداً على الإطار التقليدى وما يرتبط به من جزالة الأسلوب ومتانته ورسائنه ونصاعته وقوته ، حتى في غزله وخمرياته ، فإنه لا يهبط أبداً على نحو ما يهبط أبو نواس وأبو العتاهية إلى الأساليب اليومية ، وحقاً مربّنا في الفصل السابق أن له قصيدتين من وزن مولد ، ولعله جارى فيهما أصحاب مذهب الصنعة وتجديداتهم في البحور الشعرية ، وهما على كل حال شذوذ في عمله ، أما بعدهما فشعره يغلب أن يكون من الأوزان الطويلة حتى تتلاءم

(١) انظر ترجمته في الأغاني الملحقه بالديوان (٢) انظر الأغاني (طبعة الساسي) ١٣/٨-١١ ص ٣٦٧ .
وراجع ترجمته فيه الملحقه بالديوان .

مع ما يريد من جرس قوى ، ومن ضخامة البناء فى اللفظ والتعبير . وهو من هذه الناحية يُعَدُّ فى طليعة من دفعوا الشعراء العباسيين إلى التمسك بالأسلوب الجزل المصقول ، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه فعلاً أول من دفع الشعراء فى هذا الاتجاه ، فقد كان الشعر العربى عند أبى نواس وأبى العتاهية على وشك أن يزایل هذا الأسلوب إلى الأسلوب الشعبى الیوى ، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية وردّه فى قوة إلى جزائله القديمة وجعلها مقوِّماً أساسياً من مقوماته ، بل جعلها المقوم الأساسى الأول بین هذه المقومات . وعمَّ هذا الذوق لا عند خلفائه من أصحاب مذهب التصنيع مثل أبى تمام بل أيضاً عند أصحاب مذهب الصنعة وكبارهم خاصة ، مثل البحترى . ولا تظن أن هذا الأسلوب الجزل القوى لم يكن يكلف مسلماً مشقة ، بل لقد كان يكلفه عناء أى عناء فى اصطفاء اللفظ والملاءمة بین اللفظة واللفظة فى الجرس ، حتى يتم له ما يريد من ضخامة البناء وروعة . وهو بناء يقام على أعمدة ، هى الأبيات ، وكل بيت كسابقه فى الضبط والإحكام ، وكل قصيدة ، بل كل مقطوعة كمثلتها فى هذا النمط الذى لا يتفاوت نسيجه ، ومن أجل ذلك يختلف اختلافاً بيناً من أبى نواس وأبى العتاهية ، فشعرهما فيه القوى والضعيف ، وفيه المتين والمهلل ، لسبب بسيط وهو أنهما من ذوق أصحاب الصنعة ، لا يُبْعَدان حين النظم فى التكلف ، بل كثيراً ما يقولان الشعر بديهية وارتجالاً فى غير تروٍّ ، أما مسلم فصاحب رويّة ، لا يرتجل ولا يقول الشعر عفواً ، فالشعر عنده صناعة مجهدة ، لا بد فيها من التريث والتمهل ، ولا بد فيها من الصقل والتجويد ، ولعل ذلك ما جعل ديوانه صغيراً بالقياس إلى دواوين معاصريه من أمثال بشار وأبى نواس .

وهذا البناء الضخم عنده لا تكفى ضخامته وحدها فى رأيه ، فلا بد أن يضاف إليه الزخرف الجديد الذى كان يأتى على قلة فى الشعر القديم ، وأكثر منه بشار وخلفاؤه ، ولكنهم لم يتخذوه مذهباً ، أما مسلم فقد رأى أن يطبقه على شعره ، وقرأ له القصيدة الأولى فى ديوانه وهى فى مديح يزيد بن مزيد ، فستره يستهل غزلها على هذا النحو :

أَجْرَرْتُ حَبْلَ خَلِيجٍ فِي الصَّبَاغَزَلِ وَشَمَّرْتُ هَيْجَمَ الْعُدَّةِ فِي الْعَدَّةِ كَلِ (١)
هَاجَ الْبُكَاءُ عَلَى الْعَيْنِ الطَّمُوحِ هَوَى مَفْرَقٌ بَيْنَ تَوْدِيعٍ وَمُحْتَمَلِ (٢)
كَيْفَ السَّوْدُ لِقَلْبٍ رَاحَ مُخْتَبِلًا يَهْدِي بِصَاحِبِ قَلْبٍ غَيْرِ مُخْتَبِلِ

والجهد واضح في الأبيات سواء من حيث اختيار الألفاظ أو من حيث إضافة زخارف الجناس والطباق فهو يجانس بين العُدَّةِ والعدل ، وهو يطابق بين المختبل وغير المختبل . وفي البيت الثاني طباق دقيق بين الهوى المقسم بين التوديع والاحتمال أو الارتحال ، فإن التوديع يتضمن الإقامة القليلة ، وهي عكس الارتحال . ونمضى معه إلى المديح فنراه كله على هذا الطراز :

يَغْشَى الْوَعَى شَهَابُ الْمَوْتِ فِي يَدِهِ يَرْمِي الْفَوَارِسَ وَالْأَبْطَالَ بِالشَّعْلِ (٣)
يَفْتَرُّ عِنْدَ اقْتِرَارِ الْحَرْبِ مَبْتَسِمًا إِذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الْفَارِسِ الْبَطْلِ
مَوْفٍ عَلَى مُهَاجٍ ، فِي يَوْمِ ذِي رَهَاجٍ كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلِ (٤)
يُنَالُ بِالرَّفْقِ مَا يَعْجِيئُ الرِّجَالُ بِهِ كَالْمَوْتِ مُسْتَعْجِلًا يَأْتِي عَلَى مَهْلٍ
لَا يَرْحَلُ النَّاسُ إِلَّا نَحْوَ حُجْرَتِهِ كَالْبَيْتِ يُفْضَى إِلَيْهِ مُسَلَّتِي السُّبُلِ
يَسْقُرِي الْمَنِيَّةُ أَرْوَاحَ الْكُفَاةِ كَمَا يَسْقُرِي الضِّيْفُ شَحُومَ الْكُومِ وَالْبُزْلِ (٥)
يَكْسُو السَّيْفُ دِمَاءَ الْنَاكِثِينَ بِهِ وَيَجْعَلُ الْهَامَ تَبِجَانِ الْقَنَا الذُّبْلِ (٦)
قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقَنَ بِهَا فَهَنْ يَسْتَبْعِنُهُ فِي كُلِّ مُرْتَحِلِ

وأنت تراه يعتمد على النحت وقوة البناء ، كما يعتمد على الزخرف والتصنيع ، حتى يصنع هذا الديباج أو النسيج المتين بالألوان والأطياف . وانظر في البيت الأول فإنك تراه يستعير الشهاب لل سيف ، ويجعله شهاب الموت ، وهو شهاب تسقط منه على فوارس الأعداء الشعل فتحرقهم حرقاً لا يبقى ولا يذر . وحاول

(٥) يقرى : يطعم ، الكوم من الإبل : ضخمة الأسنة ، وأحدتها كومة ، والذبل : جمع بازل وهو الممن الذي أكل تسعة أعوام .
(٦) الهام : الروم ، الذبل : الرقيقة القتالة ، والكافة : جمع كى وهو الشجاع .

(١) أجرت حبل خليج : من قول العرب : أجرت البعير حبله إذا تركته يصنع ما يشاء .
(٢) محتمل : ارتحال ، من احتمل القوم أى ارتحلوا .
(٣) الوعى : الحرب .
(٤) الرهج : غبار الحرب .

في البيت الثاني أن يأتي بلون آخر هو لون الجناس ، فجانس بين يفتّر وافتّر ،
وأدخل في ذلك ضرباً من المشاكلة، فيزيد يفتّر مبتسماً وتفتّر الحرب عن أنيابها
القاتلة الغلاظ . ولم يكتف بذلك في البيت ، فقد أضاف فيه لوناً جديداً هو لون
الطباق ، فطابق بين تغير الوجه وعبوسه وإبتسام يزيد ، وكل ذلك ليحقق
نموذجه ما يستطيع من زخارف الفن الجديدة . أما البيت الثالث فكان يعجب به
إعجاباً شديداً ، لتألق لون الجناس فيه بين مُهَجِّجٍ وَرَحَّجٍ ، ثم بين أجل وأمل ،
ويُروى أنه اجتمع بأبي العتاهية فقال له : « والله لو كنت أَرْضَى أن أقول مثل قولك :

الحمدُ والنعمةُ لكُ والملكُ لا شريك لكُ
لَبَّيْكَ إن الملك لكُ

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكني أقول :
موفٍ على مُهَجِّجٍ ، في يوم ذى رَهَجٍ كأنه أجل يسعى إلى أملٍ (١) »
فهو يحس إحساساً دقيقاً بأنه يتناول حرفته بطريقة أخرى ليست هي طريقة
الصانعين من أمثال أبي العتاهية ، إنما هي طريقة المصنّعين التي ابتدأها والتي
تجعل الشعر نحتاً وصقلاً وزخرفة وتنميقاً . وننتقل مع مسلم إلى بيته الرابع فرى
فيه طباقاً واضحاً بين الاستعجال والمهل وطباقاً دقيقاً بين النسيْل والأخذ
بالرفق والأخذ مع الإعياء . ويصوغ في البيت الخامس صياغة جديدة بيت
زهير في مديح هَرَمِ بن سنان (٢) :

قد جعل المبتغون الخيرَ في هَرَمٍ والسائلون إلى أبوابه طُرُقاً

ويستمر فيتحادث عن قيرَى يزيد وضيافته وكرمه ، ويجنح
إلى المشاكلة ، فيزيد له ضربان من القيرَى : ضرب في السلم كقِرَى
الأجواد ، وضرب آخر في الحرب ، إذ يقرى الموت أرواح الشجعان .
ونراه في البيت السابع يُطرف قارئه بصورة بارعة ؛ إذ جعل يزيد يكسو السيوف
بدماء أعدائه ويتوج القنا والرماح برعوسهم . وينتهي مسلم أخيراً إلى فكرة عربية

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧/٤ . (٢) ديوان زهير (طبعة دار الكتب) ص ٤٩ .

قديمة طالما ردها الشعراء من عهد بشر بن أبي خازم والناطقة ، وهي فكرة الطير تتبع الممدوح في حيلته وترحاله لما تصيبه من جثث أعدائه ، ويحورّ مسلم الفكرة هذا التحوير الطريف ، إذ يجعل الطير تعود من صاحبه عادة تثق به فيها ، وهي لذلك ما تزال تتبعه وتلاحقه من موضع إلى موضع .

ولعلك لاحظت في أثناء قراءة أبياته السالفة دقة تفكيره ، وهي دقة كانت تفتح له أبواباً من المعاني الخفية ، التي تروع السامع بغرابتها وطرافتها من مثل قوله في الغزل (١) :

إن كنتِ تسقين غَيْرَ الراح فاسقيني كأساً ألدّها من فيكِ تشفيني
عيناك راحي ، وريحاني حديثك لي ولون خديك لون الورد يكفيني
وقوله (٢) :

يا واهياً حسّنت فينا إساءته نجى حذارك إنساني من الغرق (٣)
وقوله في الخمر (٤) :

شققنا لها في الدّنّ عيناً فأسبّلت كأسنة الحيات خافت من القتل (٥)
وقوله في الساقى (٦) :

يستقيك بالألحاظ كأس صباية ويديرها من كفّه جريالاً (٧)
وقوله في المديح (٨) :

فإن أغشّ قوما بعدهم أو أزرهم فكالوحش يدينهما من الأتس المحل (٩)

ويستمر مسلم في الديوان كله على هذا النمط ، فنخارف الفكر واللفظ ما تزال تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض لتكون هذا الحلّى البديع ، وهو حلّى يتداخل في بناء ممالك ، يرفعه مسلم كما يرفع المثالون تماثيلهم ، فكل جانب يفتقر إلى جهود واسعة وإلى مثابرة وصبر . وحقاً هو صاحب هذا المذهب من

-
- (١) الديوان ص ٣٤٣ .
(٢) الديوان ص ٣٢٨ .
(٣) إنسان العين : سوادها .
(٤) طبقات الشعراء ص ٢٣٩ وانظر الديوان ص ٣٨ .
(٥) أسبّلت : سالت .
(٦) الديوان ص ٢٠٤ .
(٧) الجريال : الخمر .
(٨) الديوان ص ٣٣٣ .
(٩) المحل : الجذب .

التصنيع ، فقد عاش ينميه ، وحقّق لنفسه منه نماذج بديعة ، جعلت الشعراء من بعده تتهوون أفئدتهم إلى محاكاته وتقليده ، حتى أصحاب مذهب الصنعة أخذوا من بعض الوجوه يحاكونه ويقلّدونه ، لأنه البِدْعُ الحديد الذي كان يروع أوساط الأدباء والمثقفين . وليس معنى ذلك أن مذهب الصنعة انتهى وانقضى ، فقد ظل المذهبان يتقابلان طوال القرن الثالث ، ومثّل البحري وابن الرومي مذهب الصنعة ، غير أنهما عَقَّدا فيه وفي أدواته بما استمدا من تلك الزخارف ووشياها الرائع . وأما مذهب التصنيع فمثله أبو تمام وابن المعتز ، وقد عَقَّدا فيه وفي زخارفه تعقيداً شديداً ، يستوفي كل ما كان يحلم به مسلم من تأنيق وتنميق .

الفصل الرابع

التعقيد في الصنعة

وبدع كأنه الزهر الضا
ومعان لو فصلتها القوافي
حزن مستعمل الكلام اختيارا
وركن اللفظ القريب فأدرك

حك في رونق الربيع الجديد
هجت شمر جرول ولبيد
وتجنبن ظلمة التعقيد
ن به غاية المرام البعيد
(البحري)

البحري : نشأته وحياته وصنعتة

هو أبو عبادة الوليد بن عبَّيد، غلب عليه اسم البحري نسبة إلى عشيرته الطائية بحت، وقد وُلد بمنبج قريبا من حلب سنة ٢٠٤ للهجرة، وقيل بل بقرية تجاورها. ولا نعرف شيئا واضحا عن نشأته الأولى، وفي أخباره ما يدل على أن ملكته الأدبية تفتحت في سن مبكرة، وحدث أن التقى بأبي تمام في حمص، فأعجب كل منهما بصاحبه، ويقال إن أبا تمام سَنَّ له - بوصيَّة - كيف ينظم الشعر وكيف يحسنه^(١)، كما يقال إنه كتب إلى أشراف «مَعْرَةَ النعمان» بوصيهم به فأغلقوا عليه من أموالهم^(٢).

وليس بين أيدينا شعر يصور هذه المرحلة من حياته، فأقدم أشعاره يتصل بالفترة التالية، وهي فترة نجده فيها يمدح أبا سعيد الشَّخري وغيره من الشخصيات الطائية الممتازة مثل بني حُدَيْد. وقدم إلى بغداد لعهد الخليفة الواثق، فامتدح وزيره ابن الزيات، وأخذ يتصل منذ هذا التاريخ بكبار رجال الدولة العباسية،

(١) زهر الآداب للحصري ٢٠٨/١ وانظر (٢) أغاني ١٦٩/١٨.

الأغاني (طبعة السامي) ١٦٨/١٨.

ولأنكاد نمضي في عصر المتوكل حتى يصبح شاعر البلاط الرسمي، ونراه يكثر من مديحه، ومديح وزيره الفتح بن خاقان، وقد قدّم إليه فيما يقال كتابه « الحماسة » الذي صنعه محاكاة لحماسة أبي تمام . وهو يدل على ثقافته الواسعة بالشعر القديم وأنه كان يضع أبا تمام نُصَبَ عينيه ، فهو يحاكيه حتى في التأليف ، أما في الشعر فكان يستظهر قصائده وينقل معانيها إلى أشعاره ، ولاحظ القدماء ذلك فوقفوا كثيراً عند سرقاته منه، وأفردوها بالتأليف .

وهو يسجل لنا الأحداث لعهد المتوكل من مثل ثورة أرمينية كما يسجل أعمال هذا الخليفة من مثل تشييده لبعض القصور . وذكر في رثائه أنه حضر مصرعه ومصرع وزيره ^(١) الفتح . وفارق بغداد إلى المدائن ، فوصف إيوان كسرى متحسراً على أيام الفرس ، وكأنه يأسى لما صارت إليه الأمور حين أمسك الترك بزمام الحكم . ويظهر أنه ولّى وجهه نحو موطنه « منبج » غير أنه لم يلبث أن عاد إلى بغداد فمدح المنتصر ، وعاد له مركزه في البلاط لعهد خلفائه : المستعين والمعز والمهتدي والمعتمد .

وعلى هذا النحو ظلّ أكثر من أربعين عاماً الشاعر الرسمي للخلفاء العباسيين يدوّن أعمالهم وما يشيدونه من قصور كما يدوّن حروبهم مع النصارى عابهم في الداخل من مثل الزنج في ثورتهم المشهورة لعهد الموفق ، وكذلك حروبهم في الخارج . وله قصيدة يصور فيها تصويراً رائعاً أسطول أحمد بن دينار الذي غزا به بلاد الروم ^(٢) . وجعلته مكانته في البلاط العباسي يتصل بالوزراء وكبار رجال الدولة ويمدحهم ، وديوانه من هذه الناحية سجلٌ حافل بأسمائهم وأسماء كثير من أعيان بغداد وعلمائها من مثل المبرد وابن خرداذبه وعلي بن النجم .

وهذه الصلة المستمرة بالخلفاء والوزراء والموظفين الكبار والأسر الغنية في بغداد ملأت حجره بالأموال حتى يقال إنه كان يمشى في موكب من عبيده ، وكانت له ضياع كثيرة . وفي ديوانه شكوى دائمة من عُثَمَال الحراج . ونراه يتوسل إليهم كي يخففوا عنه ما يطالبونه به أو يسقطوه إسقاطاً . وكان فيه حرص

(١) الديوان (طبعة القسطنطينية) ٢٨/١ . (٢) الديوان ٢٥٧/١

شديد ، ويؤثر عنه أنه كان يتخذ طريقة غريبة في ابتزاز الأموال من أصدقائه إذ كان له عبد يسمى نسيماً يبيعه لهم ، وسرعان ما ينشئ قصائد يظهر فيها الندم على بيعه فكانوا يردونه إليه^(١) . ولم يكتف بشراء الضياع في العراق ، فقد كانت له ضياع في بلدته « منيج » . ونراه يحن إليها في أواخر حياته ، فيرحل إليها ، ويقال بل لقد اضطر إلى هذا الرحيل ، إذ قال في بعض شعره واصفاً للندى :

تراها عياناً وهي صنعة واحد
فتحسبها صنعة حكيم وأخرق

فشع عليه بعض أعدائه بأنه تنوى ، وكانت العامة غالبية حينئذ على بغداد فخاف على نفسه ، وخرج إلى بلده^(٢) ، غير أن المقام فيها لم يطل به إذ وافته منيته سنة ٢٨٤ للهجرة .

والبحرئ بدون شك من أكبر الشعراء الذين ظهوروا في القرن الثالث الهجري وهو يجيد إجادة بديعة في مدائحه واعتدالاته ، كما يجيد في غزله ، واشتهر بأنه أحب في مطالع حياته امرأة تسمى عذوة من قرية بجوار حلب تسمى بطيئاس ، وله فيها غزل كثير ، إذ كان دائم الصباة بها ، وظلت لا تغيب عن ذاكرته مدداً متطاولة ، وإن كنا نجد في ديوانه قصيدة يهجوها بها^(٣) ، غير أن هذا الهجاء كان سحابة عارضة ، فقد رجع يتغنى بها غناء طويلاً . وتلك طريقة تكبر عنده ، فقد هجا غير ممدوح ، وهي سنة معروفة عند بعض الشعراء ، يهجون أحياناً ممدوحهم ليخيفوهم ويجزلوا لهم في العطاء . ولم يكن بارعاً في الهجاء ، فهجأه ضعيف ، ويقال إنه أمر ابنه أن يحرق أشعاره فيه حين حضرته الوفاة^(٤) ، ولم يكن يخشى أحداً كما كان يخشى كبار الهجائيين في عصره من أمثال دعبل وابن الرومي ، وكان الأخير خاصة يتعرض له فيلوذ بالصمت . وربما كان أروع موضوع عنده هو الوصف فقد كان يجيد وصف القصور والبرك

(١) أغاني (طبعة السامي) ١٧١/١٨ .
(٢) أمالي المرتضى ٢٢٩/٢ وانظر الموشح .
(٣) الديوان ١٠٩/٢ .
(٤) أغاني ساسي ١٦٧/١٨ .
ص ٣٤٢ .

والحيوان من أسد وغير أسد ، وقصيدته في وصف إيوان كسرى من درره ، وكذلك قصيدته في وصف أسطول ابن دينار .

وعلى الرغم من لقائه لأبي تمام وروايته لشعره نجده يقف في الصف المقابل له في صناعة الشعر وفهمه ، فقد كان يقف في صف الصانعين الذين التقينا بهم في القرن الثاني من أمثال بشار وأبي نواس ، بينما كان أبو تمام يقف في صف المصنّعين من أمثال مسلم بن الوليد ، بل لقد بلغ عنده مذهب التصنيع غايته من التعميق العقلي والتأنق اللفظي ، وكأن البحترى لم يستطع أن ينهض بما أدّاه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرف ، ولعل ذلك يرجع — في بعض أسبابه — إلى أنه نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بُحتر الطائية ، فلم يثقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرت ، وظل ذوقه في جملة لا يابه للتنميق المسرف ، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وريهة ، وعبر الآمدى في كتابه الموازنة الذي عقده للمقارنة بينه وبين أبي تمام عن ذلك بقوله : « إنه أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف »^(١) وقال إنه نشأ في البادية فهو ليس مثل أبي تمام الذي نشأ في دمشق ، وحاش في المدن^(٢) . وهي مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة ، وقد مثّل كل منهما طريقة في صناعة الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضري مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ بتصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً ؛ أما البحترى فشاعر بدوى ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرق العقلي الذي صادف العقل الحضري وصناعة الشعر الحضري .

ومعنى ذلك أن البحترى اتصل بأبي تمام ، وعرف المناهج الجديدة ، ولكنه لم يستطيع أن يجاريه في صناعته ، فهو أعرابي من أهل البادية ، ومثله لا يستطيع أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد ، فوقف تأثره بأبي تمام عند الجوانب

(١) الموازنة بين الطائيين ص ٢ . (٢) الموازنة ص ١٢ .

الظاهرة ، ولم يستطع أن يتغلغل إلى أعماق شعره ، ولذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدى على عمود الشعر العربى ، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد ، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم ؟ .

من أجل ذلك كله اعتبر النقاد البحترى مصوراً للمذهب القديم ، ولكن ينبغى أن نحترس من هذا الرأى ، فقد تحضر البحترى ، وغير كنيته إذ كان يُكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى في مذهبه أهل الحاضرة^(١) ، وهو كذلك في شعره وصناعته قد جاول أن يغير فيها وأن يبدل كما غير في كنيته وبدل ، حتى يساوى في مذهب صناعته أهل الحاضرة ، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبى تمام حتى يعرف مذاهب الحاضرة في حرفة الشعر ، ويحاكى نماذجها . وإذن فينبغى أن نتلى كلام الآمدى بشيء من الاحتراس ؛ فليس البحترى بدويّاً خالصاً ولا أعرابياً خالصاً . هو بدوى أعرابى ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة ، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه ، وحاول أن يخرج نماذج ، تستنق في سوق الحضارة ، وتتصف بصفه الجمال الحضري المعروف لعهدا . وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحترى على مذهب الأوائل ، ولم يفارق عمود الشعر المعروف ، إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص ، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخراجها من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء ، فكلمة الأوائل تحتاج شيئاً من التحقيق ، وأكبر الظن أن الآمدى كان مسرفاً فيها بعض الشيء .

على أن هناك جماعة من النقاد سلكت في طائفة المصنّعين من أمثال مسلم وأبى تمام . يقول ابن رشيّق عنه وعن أبى تمام : « وقد كانا يطلبان الصنعة ويولّسان بها فأما حبيب فيذهب إلى حزنونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً ، يأتي للأشياء من بُعد ويطلبها بكلفة يأخذها بقوة ؛ وأما

١٩٣

البحترى فكان أملح صنعة وأحسن مذهباً في الكلام ، ويسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة (١) .

ونحن لا نغلو غلو ابن رشيق فنسلكه مع أبى تمام فى طائفة واحدة ، كما لا نغلو غلو الآمدنى فنخرجه من دائرة الشعراء العباسيين إلى دائرة الأوائل فهو بدوى كما لاحظ ، ولكنه تحضر ، وتحضرت معه صناعته ، وخلع عليها ألواناً من الجمال الحضرى الذى تلقفه من أبى تمام وغير أبى تمام ، وإن لم يستطع أن يجاريه وأن يأتى بنماذج على غرار نماذجه . وهذا نفسه ما يلاحظه ابن رشيق إذ يقول إنه كان يطلب الصنعة ويولع بها ؛ وكلمة الصنعة عنده تعنى البديع وهذا الجمال الحضرى الحديث ، فالبحترى كان يحتفل بهذا البديع أو بهذه الألوان من الجمال الحضرى ، وهو لذلك ينفصل قليلاً عن منهج الصانعين فى القرن الثانى أو هو يعقد فى هذا المنهج ، إذ كان يداخل فيه وسائل حديثة من وسائل المصنّعين بخلاف أسلافه فى القرن الثانى إذ كانوا لا يهتمون بألوان البديع إلا فى حدود التشبيه والاستعارة ، ولما عُنُوا بالجناس والطباق وما يضرب إليهما ؛ أما البحترى فقد طلب هذه الألوان وجعلها — إلى حد ما — من أصول صناعته ومواد حرفته ، وخاصة لون الطباق الذى شغف به كما يقول الباقلانى (٢) .

٢

الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع

كان البحترى يستخدم أحياناً بعض أدوات التصنيع ولكن فى يسر وسهولة ودون أن يعقد فيها كما نرى عند جماعة المصنّعين ؛ فهو من أصحاب الصنعة وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بشعره إلى الغاية التى حققها أصحاب التصنيع ، فقد كانوا لا يكتفون — على نحو ما سئرى عند أبى تمام — باستخدام أدوات هذا التصنيع استخداماً ساذجاً ، بل هم يحققون لها صوراً غريبة من التعقيد ؛ وهم

(٢) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

(١) المدة ٨٤/١ .

لا يكتفون أيضاً بذلك إذ نراهم يدخلون « ألواناً ثقافية قائمة » سرعان ما تتحول عندهم إلى « ألوان فنية زاهية » .

لم يعد التصنيع في القرن الثالث على الصورة التي خلقها مسلم ، ونحن نجد تصنيعه يتسرب إلى أصحاب الصنعة ويسقط إليهم دون تجديد فيه أو تعقيد ؛ فهم يستخدمون — كما يستخدم البحري — التصوير والجناس والطباق ، ولكنه استخدام ساذج يخالف ما سنجده عند أبي تمام . ويتبين ذلك في وضوح إذا قارننا بين أهم لون كان يستخدمه البحري وهولون الطباق وبين نفس هذا اللون عند أبي تمام ، وإقرأ هذه الأبيات التي تضيع سر المهنة عند البحري :

منى وصل ومنك هجر	وفى ذل وفيك كبير
وما سواء إذا التقينا	سهل على خلة ووعر
قد كنت حراً وأنت عبد	فصرت عبداً وأنت حر
برح بي حبك المعنى	وغرني منك ما يتغر
أنت نعيمى وأنت يؤمى	وقد يسوء الذى يسر

فلأنك تجد فيها هذا الطباق الذى عُرف به البحري ، ولكنه طباق ساذج لا تعقيد فيه ولا تعب ولا عناء ولا مشقة ، طباق ضحل بسيط ، هو أشبه ما يكون بتداعى المعانى ، فلا خيال ولا عمق ولا فكرة ، إنما وصل وهجر ، وذل وكبر ، وسهل ووعر ، وعبد وحر ، ونعيم وبؤس ، وإساءة وسرور ؛ ولكن هل تحس في هذه المعانى المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من تقطيع صوتي يدفعها عن السقوط ؟ .

ونفس بناء هذه الأبيات ليس فيه مشقة ولا صعوبة ؛ فالبحري لم يكن يعرف — كما يعرف المصنعون — أن الشعر نحت وصقل وألوان معقدة ، إذ كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينقل الشكل ، وقلما نفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد ، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة . لم يكن البحري ليستطيع التعمق في فهم المذهب الجديد ، فهو بدوى ، وهو لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صنّاع المدن في القرن الثالث ، فإن

استعمل أداة منها استعملها استعمالاً ساذجاً لا صعوبة فيه ولا تركيب ، كما نرى في هذا الطباقي ، فإنه لم يكده يخرج به إلى صورة معقدة إذ هو يفهم الطباقي هذا الفهم البسيط الذي لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خاصاً ؛ ولكن انظر إلى استخدام هذا الطباقي عند أبي تمام ، فإنك تراه يستخرج منه أصبغاً تحيّر وتعجب ، وقرأ " لأبي تمام هذا البيت الذي يصف فيه بغيره وما أصابه من نحول وسقم لكثرة أسفاره ، إذ يقول :

رعتُه الفياقي بعد ما كان حَقِيبَةً رَعَاها وماءُ الروض ينهلُ ساكِبُهُ
فإنك تحس غرابة في الأداة ، وكأنها تخالف مخالفة تامة تلك الأداة من الطباقي التي رأيناها عند البحري . ذلك أن أبا تمام لا يلجأ إلى المطابقة والمقابلة بين الأشياء كما توحى الذاكرة بل هو يعود إلى عقله وفلسفته فيعمل فكره ، ويكدُّ ذهنه ، حتى يستخرج هذه الصورة الغريبة من التضاد ، فإذا بعيره يترعى وترعى ، يرعى الفياقي وترعاه الفياقي ، وهو رعى غريب استحوز على جهد عفيف من الشاعر ، حتى استطاع أن يستخرج هذه الصورة المتناقضة أو المتضادة ، والتي يحسُّ الإنسان يلزائها إحساساً واضحاً أنها من نوع آخر غير طباقي البحري ، فطباقه ليس فيه فلسفة وليس فيه عمق وليس فيه تفكير بعيد ؛ هو طباقي ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد ، هو : « طباقي الذاكرة » ، « إن صح هذا التعبير ؛ فهو يذكر الوصل فيأتي الهجر ، وهو يذكر الذل فيأتي الكبر ، وهو يذكر السهل فيأتي الوعر . وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالاً إلا حين يخرج به إلى الملازمة بين الأصوات . غير أننا إذا رجعنا إلى أبي تمام رأينا صبراً حديثاً من الطباقي على هذا النحو الذي رأينا فيه دابته ترعى وترعى رعيّاً غريباً ، وهو طباقي فلسفي إن صح هذا التعبير ، بل لقد كان أبو تمام — كما سنرى — يفصله عن الطباقي القديم ويسميه « نوافر الأضداد » . وقد استخرج هذه النوافر من ثقافته الفلسفية ، وذهب يستخدمها استخداماً فنياً واسعاً في شعره .

كان أبو تمام يستخدم الطباقي استخداماً فلسفياً ، وهذا ما يفرق بين طباقه وطباقي البحري ، بل هو نفسه الذي يفرق بين مواد الصناعة عند كل منهما ؛

فأبو تمام يُدخل الفلسفة في العمل الفني على أنها شيء أساسي ؛ فالشعر لا يخاطب
الشعور فقط بل هو يخاطب العقل قبل كل شيء ، وهو لذلك قد يعدُّ في
أدوات التصنيع التي يستخدمها غيره ، وهو تعديل يرضينا ويرضى عقولنا ؛ ومن
لا يروعه هذا الطباقي الفلسفي الذي يقيمه أبو تمام على قانون الأضداد المعروف
في الفلسفة ، فإذا هو لا يعتمد على العبث اللفظي ولا على هذه المعاني التي تتوالى
في الذهن حين نذكر الليل فيأتى النهار أو الضوء فيأتى الظلام أو غير ذلك من
مقابلات تخرج من وعاء الذاكرة ، بل هو يعقد هذا الطباقي ويجعله عملاً عقلياً
واسعاً ، وفيه خيال وفيه تناقض وتضاد ، وفيه هذه الدابة التي لا تزال ترعى
وترعى ، ترعى الفيافي وترعاها الفيافي ! .

البحترى لا يستخدم الثقافة الحديثة

لم يكن البحترى يعتمد في شعره على فلسفة وثقافة يعقِّدان في أدواته ، وكان
يعرف ذلك من نفسه كما كان يعرفه معاصروه ، وتلوَّموه من أجله فردَّ عليهم بقوله :
كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشَّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَمَا بَدَّ بَدَّ
ولم يكن ذوالقروح يسلِّج بالـ منطق ما نوحه وما سبَّبه
والشعر لَمْ يَمْنَحْ تَكْسِفِي إِشَارَتَهُ وَلَيْسَ بِالْهَدَرِ طَوْلَتْ خُطْبَتُهُ

ولكن أحقاً ما يقوله البحترى من أن الشعر لا يحتاج فلسفة ولا منطقاً ؟ إن
وقائع الفن المادية في العصر العباسي لا تتفق وهذا القول ، فقد دخلت الفلسفة
والمنطق في صناعة الشعر وعقِّدا في وسائله وأدواته هذا التعقيد الذي رأينا وجهاً من
وجوهه عند أبي تمام ، ولا ينفع البحترى استشهاده بامرئ القيس ، حقاً أن
امرأ القيس لم يكن يعرف فلسفة ولا منطقاً ، ولكن هل يمكن تطبيق ذلك على
العصر العباسي ؟ إن امرأ القيس تثقف بالثقافة التي عاصرتة ، وهي لم تُشفَّع

بشيء من الفلسفة والمنطق إلا في الحدود الساذجة ؛ أما لو أنه كان في عصر البحترى لما رضى لنفسه أن ينفصل عن عصره وأن يقيم حواجز وحدوداً بينه وبين الثقافة الحديثة . ونفس البحترى يناقض هذا الرأي في عمله إذ يحاول استيعاب الوسائل الحديثة في صناعته من الطباقي والجناس والتصوير ، إلا أنه لا يستطيع أن يستخدم الأداة العقلية الخالصة ، أداة المنطق والفلسفة ، لأنه ليس من أهل المنطق ولا من أهل الفلسفة ، وهو بذلك ينحاز عن شعراء عصره ؛ ويقول النقاد إنه لم يفارق عمود الشعر ، فلم تكن هناك ثقافة ولا فلسفة تضطره إلى هذه المقارعة .

ودائماً نجد شيئاً من المنطق ينقص البحترى في فنه ؛ وانظر في صياغته ونقصه « الصياغة الذهنية » فإنك تراه لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه ترتيباً منطقيّاً دقيقاً . ويترنّ بعيداً جداً بينه وبين شاعر كأبي تمام في هذا الجانب ، فإنك تحس عند الأخير بوحدة القصيدة واضحة كما تحس بتسلسل الأفكار ، أما عند البحترى فإنك ترى دائماً خنادق وممرات بين أبياته . وتتبع الباقلائي عنده هذه الظاهرة في قصيدته :

أهلاً بذككم الخيالِ المقبلِ ففعل الذى نهواه أو لم يفعلِ

ولاحظ أن التسلسل المنطقي فيها مضطرب ، وأن التفكير فيها غير منتظم^(١) ، وذكر غيره من النقاد أن البحترى لا يحسن الخروج من موضوع إلى موضوع في الشعر ، وأنه ينجح دائماً إلى ما يسميه ابن رشيق طفراً وانقطاعاً^(٢) .

وهذا كله جاء البحترى من أنه لم يكن متفلسفاً ولم يكن من رجال الفكر العميق ، ولذلك لم يحسن تنسيق شعره من جهة ، كما أنه لم يستطع التعديل في أدوات صناعته من جهة أخرى . وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع ، بل كان يستخدمها ولكنها ظلت عنده كأنها من طراز مخالف لما نراه عند أبي تمام ، فقد كان بدوياً أعرابياً ولذلك ظل منحرفاً عن مذهب المصنعين ، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة يستخدمها ، ولكنه لا يستطيع أن

(١) إعجاز القرآن ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ (٢) العدد ١ / ١٥٩ .

يعقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه ، وإقرأ له هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيهما ، إذ يقول :

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلاً مُقَصِّراً من صباية أو مُطَبِّلاً
قِفْ مشوقاً ، أو مُسْعِداً ، أو حزيناً أو معيناً ، أو عاذراً ، أو عدولاً

فلنك إذ نحيت جمال الأصوات الذى عُرِضت فيه الأفكار وجدت البحرى
لا يحسن التقسيم ، لأن التقسيم عمل عقلى يحتاج إلى منطق وهو لم يكن من رجال
العقل ولا من رجال المنطق ، فنحن نراه يقسم من يناديه قسمة متداخلة غير
معقولة ، إذ يجعله إما مشوقاً أو مسعداً أو حزيناً أو معيناً أو عاذراً أو عدولاً ،
وهى صفات متداخلة ، ولكن البحرى يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق ،
فالشعر شئ والمنطق شئ آخر ، وكأنه يريد أن يقول : إن الشعر ابن أيلول
لا ابن منيرفا .

ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزواج فى العصر
العباسى ، وأنه انعدمت بينهما الحدود والحواجر ، وما تقدم الزمن إذن ؟ وما فائدة
الرقى العقلى الذى أصابه العباسيون ؟ إن واجب الشاعر أن يلم بالثقافة الحديثة ؛
وأن يلم بالفلسفة بنوع خاص ؛ وأن يتخذ ذلك مادة أساسية فى صنع قصائده
ونماذجه . والبحرى لا يصور لنا ذلك ، فهو من جماعة الصانعين الذين
لا يسرفون على أنفسهم فى استعمال أدوات الصناعة وتعقيدها ؛ إنما يصوره
أبو تمام الذى كان يفهم أن الشعر تطوّر فى العصر العباسى ، وأنه لم يعد
ضرورة كما كان فى العصور القديمة ، فقد ظهر النثر وزاحمه ، وأصبح لوناً
من ألوان الترف لا تخاطب به العامة ، وإنما تخاطب به الخاصة وخاصة الخاصة
من أصحاب الفلسفة والمعانى كما يقول الآمدى (١) .

ومهما يكن فإن عقل البحرى لم يكن من عقل أبى تمام ، لا فى الدرجة
ولا فى النوع ، بل هو من جنس مخالف . كان أبو تمام من أهل المدن ، وكان
مثقفاً ثقافة عميقة ، وقد أدخل هذه الثقافة فى صناعة شعره ومواد قصائده ، أما

(١) الموازنة بين الطائيين للآمدى ص ٢ .

البحترى فكان أعرابياً ، ولم يكن يأخذ بحظ واسع من الثقافة ، فلم يصب أدوات الفن عنده ما أصابها من تعقيد وتركيب عند أبي تمام ، على نحو ما سنعرف في الفصل التالى . حقاً أن البحترى أحسن على نحو ما مررنا فى الفصل الثانى جانب الموسيقى الداخلية فى الشعر وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعانى والتوافق الصوتى بين الحروف والحركات والكلمات ، وكأنى به كان يوفر وقته جميعه للصوت ، وهذا جل ما يعتمد عليه فى شعره من جَوٍّ ، فهو يطاق الموسيقى ويدعها تؤثر فى أعصابنا كما يريد ويشهى ، أما جَوُّ أبى تمام فجو غامض مبهم يطلق فيه الموسيقى وهى لا تبلغ سمّت موسيقى البحترى ، غير أنه لا يعتمد عليها فقط ، بل نراه يضيف إليها ألوان البديع ويعقد فيها ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يضيف إليها « ألواناً ثقافية قائمة » تؤثر فى الحس وأعصاب الفكر . وحاول البحترى فى كثير من جوانب فنه أن يقلد أباً تمام فى تصنيفه وعبر عن ذلك الجانب فى صناعة الشعر وإعجابه به ، إذ يقول :

وبديع كأنه الزهر الضأ حك فى روث الربيع الجديد
ومعان لو فصلتها القوافى هجنت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك ن به غاية المرام البعيد

ولكنه ظل مقصراً فى استخدام هذا البديع ، فعدل فى أكثر أحواله إلى الصوت والصناعة فى الموسيقى لأنها الجانب القديم الذى يستطيع أن ينميه دون حاجة إلى ثقافة أو فلسفة . أما ألوان البديع فكانت شيئاً جديداً لا يحسنه من الشعراء إلا من عاشوا فى الحضارة ، وأخذوا أنفسهم بحظ من الثقافة والعقل العميق على نحو ما سنرى عند أبى تمام . ومهما يكن فإن البحترى لم تكن عنده أسباب تؤهله لاستخدام التصنيع وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة المصنّعين ، فهو بدوى أعرابى رحل إلى المدينة وتحضر ، ولكن هذا التحضر لم يتغلغل فى عقله ، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه ، فلم يستطيع أن يستخلم الثقافة فى عمله ، كما أنه لم يستطع التعقيد فى أدوات حرفته .

ابن الرومي : أصله وحياته وصنعتة

لعله يحسن بنا أن نبحث عن شاعر آخر من جماعة الصانعين قد تثقف بالثقافة الحديثة لئلا نرى ما أصاب منهم عنده من تعقيد في أثناء القرن الثالث للهجرة ، ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو ابن الرومي الذي كان يتعاطى علم الفلسفة^(١) ، واسمه على بن العباس بن جريج ، ويتضح من اسم جده أنه ليس عربى الأصل ، بل هو رومي ، وكانت أمه فارسية ، وافتخر بذلك كثيراً في شعره من مثل قوله :

كيف أغضبي على الدنيّة والفرّس
سُ خُنُولي ، والرُّوم هم أعمّاي

وقد وُلد في بغداد سنة ٢٢١ للهجرة ، ولم تكد تتقدم به الأيام حتى توفي أبوه ، فكفلته أمه وأخٌ أكبر منه . ونراه يتجه إلى الثقافة المعاصرة له وإلى الشعر ورواية القديم والحديث منه ، ولم يلبث أن جرى على لسانه ، فتهدته النوادي والمحافل في بغداد ، كما تهاداه والوزراء وكبار رجال الدولة ، فمدحهم ونال عطاءهم ، وابتسمت له الحياة قليلاً غير أنها سرعان ما عيبت له ، فماتت أمه ومات أخوه ، وتزوج وأنجب أطفالاً إلا أن القدر أخذ يعصف بهم واحداً وراء الآخر وماتت زوجته .

ولم يكن هذا كل ما هناك ، فقد كان فيه ضيقٌ خلق ، وكان فيه اختلال في أعصابه ، لعله كان ثمن نبوغه ، فلم يشعر بشيء من الفرحه بالحياة ، بل شعر كأنها كأس مرٌّ يتجرعه ، فانقلب ساخطاً على كل ما حوله ، حتى على من أكرموا وفسحوا له في مجالسهم وأغلقوا عليه من أموالهم ، فهجّاهم ، ونفروا منه ، فاحتجوا عنه . وانقلب المستقبل الباسم الذي كان ينتظره إلى مستقبل

(١) رسالة الغفران (طبعة كامل كيلاني)

تَعْيَسِ بَائِس ، كله حرمان .

ونحن لا نقرأ في مختارات ديوانه التي نشرها كامل كيلاني حتى نحس بمرمه بالناس ، وهو برم جعله يتألم ألماً شديداً من فساد زمانه وأهله ^(١) ، وتحول يَسْلُقُهُمْ بلسانه ، ولم ينج منهم أحد ، وربما كان المعترز أهم الخلفاء الذين تعرض لهم بالهجاء الحاد ^(٢) . وكانت فيه نزعة شيعية ^(٣) ، ولعل هذا كان أحد الأسباب في هجائه اللاذع للمعتز وغيره من العباسيين . وهو لا يقف في هجائه عند حد ، حتى النساء ، فإنه على الرغم من غزله الكثير بهن يحكم عليهن أحكاماً قاسية لا تخلو من تشاؤم مرير ^(٤) .

وزاد في تشاؤمه وتعاسته وبمرمه بالناس نساء ورجالا أنه كان نهما بالحياة وملاذها ، وكان يرى الشعراء من حوله أمثال البحري ينعمون بخيراتهم وطيباتها ، بينما هو لا يصيبه منها إلا الإملاق والضنأ . ويظهر أنه كان معتل الجسد مع اعتلال أعصابه ، فتعاون هذا كله على أن يحس " فاجعته وأن تتعمق فزاده ، إذ يطلب البهجة والمسرّة والحياة السعيدة فلا يجد إلا الشقاء والخلدان ، حتى في جسده وصحته . والغريب أن أحداً من معاصريه لم يتقدم إلى إنقاذه ، وهو يعد مشغولاً عن ذلك إلى حد كبير ، فإنه لم يهيئ لهم الفرصة ، إذ كان يزورهم ، بل كان يسلط عليهم سياط هجائه ، وظل على ذلك إلى آخر حياته . وهناك قصة تزعم أن وزير المعتضد القاسم بن عبيد الله دس له السم في بعض الطعام ^(٥) ، وكان ذلك سبب وفاته سنة ٢٨٣ للهجرة . وأغلب الظن أنها قصة غير صحيحة وأنه مات ميتة طبيعية ، نتيجة لأمراضه وعمله التي قضت عليه أخيراً .

وإذا تركنا حياته إلى صنعة شعره وجدنا عباساً العقاديتشبهت بروميته ، أو عبارة أدق بيونانيته ، ويقول إنها « لونت شعره ألواناً خاصة أفردته عن شعراء العرب » ^(٦) .

-
- (١) مروج الذهب للمسعودي ٣٢٠/٨ .
 (٢) مختار الديوان ٢٨ ورقم ٤٨٠ .
 (٢) مختار الديوان ٢٤٣ .
 (٤) مختار الديوان رقم ٣٠ .
 (٥) انظر ترجمته في ابن خلكان .
 (٦) انظر مقدمة العقاد للمختار من ديوان ابن الرومي (نشر كامل كيلاني) .

وقد وقف عند هذا الجانب في كتابه عنه ، ولكن مع شيء من التحفظ والاحتياط . والحق أن الوراثة عند ابن الرومي ليست كل شيء في شعره ، إذ ينبغي أن نضيف إليها الثقافة اليونانية الإسلامية التي كان يتتقنها الشعراء في القرن الثالث ، فعند ابن الرومي يونانية أصيلة ويونانية مكتسبة لعلها أهم من يونانيته الأصيلة ، وهناك أيضاً ثقافة إسلامية وعربية مكتسبة ، وإذن ففي شعر ابن الرومي عناصر ثلاثة تؤثر فيه لا عنصر واحد .

وهذه العناصر الثلاثة يضاف إليها عنصر رابع ، وهو عنصر شخصي خاص بمزاج ابن الرومي ، وكان له تأثير مهم في شعره ، إذ كان حاد المزاج معتل الطبع ما يزال يتطير ويتشائم ويبالغ في ذلك مبالغة شديدة حتى ليقول الزبيدي إنه « كان لا يدع التطير والتفاؤل في جميع حركاته وتصرفه ^(١) » وكان يحتج لذلك بأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يحب الفأل ويكره الطيرة وأن علياً كان لا يغزو غزاة والقمر في برج العقرب ، ويقول إن الطيرة موجودة في الطباع قائمة فيها ^(٢) .

ويقص الرواة في طيرته أقاصيص غريبة ، فمن ذلك ما رواه الحصري عن علي بن إبراهيم كاتب مسروق البلخي ، إذ قال : « كنت بدار مسروق جالساً ، فإذا حجارة سقطت بالقرب مني ، فبادرت هارباً ، وأمرت الغلام بالصعود إلى السطح والنظر إلى كل ناحية من أين تأتينا الحجارة ، فقال : امرأة من دار ابن الرومي الشاعر قد تشوّفت ، وقالت : اتقوا الله فينا ، واسقونا جرّة ماء وإلا هلكنا ، فقد مات من عندنا عطشاً . فتقدّمت إلى امرأة عندنا ذات عقل ومعرفة أن تصعد إليها وتخاطبها ، ففعلت ، وبادرت بالجرة ، وأتبعها شيئاً من المأكول ، ثم عادت إلّي ، فقالت : ذكرت المرأة أن الباب عليها مقفل من ثلاث (ليال) بسبب طيرة ابن الرومي ، وذلك أنه يلبس ثيابه كل يوم ويتعوّذ ، ثم يصير إلى الباب والمفتاح معه ، فيضع عينه على ثقب في خشب الباب ، فتقع

(١) طبقات النحويين للزبيدي (طبعة) (٢) زهر الآداب ١٧١/٢ .

الحناني ص ١٢٦ .

عينه على جار له كان نازلاً بإزائه ، وكان أحذب ، يقعد كل يوم على بابه ، فإذا نظر إليه رجع وخلع ثيابه ، وقال لا يفتح أحد الباب^(١) وروى ابن رشيقي أن أحد إخوانه من الأمراء « افتقده فأعلم بحاله من الطيرة ، فبعث إليه خادماً اسمه إقبال ليتفاهل به ، فلما أخذ أهبطه للركوب قال للخادم : انصرف إلى مولاك ، فأنت ناقص ومنكوس ، اسمك لا بقاء^(٢) » وروى صاحب معاهد التنصيص أن بعض أصحابه أرسل إليه يوماً بغلام حسن الصورة اسمه حسن ، فطرق الباب عليه ، قال : من ؟ قال : حسن ، فتفاهل به وخرج ، وإذا على داره حانوت خياط قد صلب درفتين كهيئة اللام ألف ، ورأى تحتها نَوَى تَمَسَّر ، فتطير ، وقال بأنَّ هذا يشير بأنَّ : لا تمَرُّ ، ورجع ولم يذهب معه . وكان الأخفش على بن سليمان (النحوي) قد تولَّع به ، فكان يقرع عليه الباب إذا أصبح ، فإذا قال : من القارع ؟ قال : مرة بن حنظلة ، ونحو ذلك من الأسماء التي يتطير بذكرها ، فيحبس نفسه في بيته ولا يخرج يومه أجمع^(٣) » وليس من ريب في أن هذا المزاج المعتلُّ الحاد كان يؤثر في شعره بجانب أصله وثقافته ، وطبعي وقد امتلأ حقداً على معاصريه من الحُذُبِ وأشباههم ، فكلهم أحذب في رأيه ، أن يكون الهجاء أهم موضوعات شعره . وكانت لديه قدرة بارعة على تصوير الأحاسيس ، فصور الطبيعة ومباهجها في الربيع وغير الربيع تصويراً رائعاً ، كما صور الأطعمة تصويراً يتناسب مع شرهه لها ، وكان لا يترك منظرًا في الطريق من مناظرها دون أن يرسمه بربشته على نحو ما صنع في تصويره لمنظر الحجاز وهو يدحو الرقاق^(٤) . وتتضح في غزله العاطفة الرقيقة ، وهو يبدع في كثير منه إبداعاً منقطع النظير ، وله قصيدة طويلة وصف في مطلعها المرأة بطريقة مبتكرة ، إذ نقل في وصفها صورة البستان بفواكهه وثماره ومطلعها :

أَجْنَسَتْ لَكَ الْوَجْدُ أَغْصَانٌ وَكُثْبَانٌ فَيَنْ زَوْعَانٌ : تُفَاحٌ وَرُومَانٌ

(٣) معاهد التنصيص ٤٣/١ .

(٤) مختار الديوان رقم ٣٣٢ .

(١) زهر الآداب ١٧٧/٢ .

(٢) العمدة لابن رشيقي ٤٠/١ .

وتتجمع عاطفته وبراعته في التصوير حين يصف بعض المغنيات ، وقصيدته في وحيد المغنية لإحدى درره . وطبيعي والقدر يلاحقه في خطف أبنائه ويُسجّرعه غصص الألم أن يجيد في فن الرثاء، وورثته لابنه محمد من فرائد الشعر العربي ، وله في رثاء البصرة حين غلب الزنج عليها وفتكوا بنسائها وأطفالها قصيدة بديعة . وهو بحق من أوائل من نظموا في المناظرات الشعرية كما في مناظريته بين النرجس والورد ، والقلم والسيوف . وكان ينظم في مدح الشيء وذمه ، فيمدح الحقد في قصيدة ويذمه في أخرى ، ولعله في ذلك كان يتأثر بالأدب الفارسي .

وفي شعره نزعة شعبية واضحة ، إذ كان يصف المطاعم وحياة الناس في بغداد وما يطعمونه ويلبسونه حتى الأردية المرقعة ، ويعرض علينا صور طبقاتهم الدنيا من خبّازين وحمّالين وشوّائين وشحاذين . ومن هنا كانت تكثر في شعره ألفاظ العامة ، فهو ليس شاعر الملوك والقصور من مثل البحري ، وإنما هو شاعر شعبي ، يعرض علينا بغداد في حياتها المتواضعة وصورها الشعبية .

وكل ذلك من آثار حياته التي عاشها ، فهي حياة بائسة في أكثر جوانبها ، حياة لا تعرف البهجة ولا التأنق في المعاش ، ولعل ذلك ما جعله يتف بشعره عند ذوق الصانعين ، فهو لا ينمّق فيه ، بل يترك نفسه على سجيته ليصور أحاسيسه وعواطفه الصادقة . وكان فكره الدقيق وما انطبع في عقله من طوابع الثقافة والفلسفة حريّاً به أن يصبح من أصحاب مذهب التصنيع ، ومن ينظر إلى هذا الجانب عنده يخيّل إليه كأنه من طراز أبي تمام ، وخاصة حين يقرأ له بعض أبيات مفردة أو قطعاً قصيرة مما تناقلته عنه كتب الأدب ، ولكن من يقرأ قصائده يعرف أنه ليس من أصحاب هذا المذهب ، مذهب التصنيع ، إذ لم يكن يُعنى بالزخرف لا في شعره ولا في حياته إلا قليلاً ، وكأنه كان يأتي بما يأتي به من هذا الزخرف أحياناً مجازاة للعصر ، وحقاً شُغف شغفاً شديداً بالتصوير ، ولكن هذا الشغف لا يخرج من دائرة الصانعين ، كما لا تخرجه من دائرتهم ثقافته الفلسفية وما يمتاز به من فكر عميق .

ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة

لم يكن ابن الرومي يذهب مذهب البحتري في أن الشعر لا يحتاج إلى فلسفة ومنطق ، بل كان يرى أنهما أصلان مهمان في حرفته ، فهو يعتمد عليهما في تفكيره ، وهو يستخدمهما في صياغته ، حتى لتتخذ أبياته في كثير من نماذجه شكل أقيسة دقيقة ، فهو يقدم لها بمقدمات ويخرج منها بنتائج ، وكأنه رجل من رجال المنطق ، بل هو رجل من رجال الفكر الحديث ، وهو لذلك يأبى إلا أن يخرج نماذجه لإخراجاً حديثاً ، فيه فكر ، وفيه فلسفة ، وفيه منطق ، وفيه تلك الصفات العقلية الجديدة التي يمتاز بها شعراء العصر العباسي من أسلافهم القدماء ، واقرأ له هذه الأبيات :

لما تؤذن الدنيا به من صروفها	يكون بكاء الطفل ساعة يولد
وإلا فما يبكيه منها وإنها	لأفسح مما كان فيه وأرغد
إذا أبصر الدنيا استهل كأنه	بما سوف يلقي من أذاها مهدد
وللنفس أحوال تظل كأنها	تشاهد فيها كل غيب سيشهد

فإنك تحس فيها أثر المنطق واضحاً . وهذا أهم ما يفرق بينه وبين البحتري في صناعته إذ كان للمنطق تأثير واضح في صياغة شعره وتنسيق أفكاره . ويمكننا أن نلخص ذلك في جانبين : الجانب الأول ما يمتاز به شعر ابن الرومي من الوضوح الذي جعله يستقصى أطراف الفكرة حتى تتضح من جميع جوانبها ، فهو رجل منطق ، ورجال المنطق يعشقون البيان الواضح ، ولعله من أجل ذلك كان شعره يمتاز بالطول فهو يستقصى ويتعمق في عرض أفكاره ، حتى تبرز بروزاً دقيقاً . أما الجانب الثاني فهو ما يمتاز به شعره من التنسيق الشديد والربط الوثيق بين أفكاره . يقول عباس العقاد : « العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه ، وهذا الاسترسال خرج

عن سُنَّةِ النُّظَّامِينَ الَّذِينَ جَعَلُوا الْبَيْتَ وَحْدَةَ النِّظْمِ ، وَجَعَلُوا الْقَصِيدَةَ أَبْيَاتًا مَتَفَرِّقَةً يَضُمُّهَا سِمَطٌ وَاحِدٌ قَلَّ أَنْ يَطَّرَدَ فِيهِ الْمَعْنَى إِلَى عِدَّةِ أَبْيَاتٍ ، وَقَلَّ أَنْ يَتَوَالَى فِيهِ النَّسَقُ تَوَالِيًا يَسْتَعْصَى عَلَى التَّقْدِيمِ وَالتَّأْخِيرِ وَالتَّبْدِيلِ وَالتَّحْوِيرِ ، فَخَالَفَ ابْنَ الرُّومَى هَذِهِ السَّنَةَ وَجَعَلَ الْقَصِيدَةَ كَلَامًا وَاحِدًا لَا يَتِمُّ إِلَّا بِتَامِ الْمَعْنَى الَّتِي أَرَادَهُ عَلَى النِّحْوِ الَّتِي نَحَاهُ ، فَقَصَائِدُهُ مَوْضُوعَاتٌ كَامِلَةٌ تَقْبَلُ الْعُنَاوِينَ ، وَتُنَحْصَرُ فِيهَا الْأَغْرَاضُ وَلَا تَنْتَهِي حَتَّى يَنْتَهِيَ مَوَادُّهَا ، وَتَفْرُغُ جَمِيعَ جَوَانِبِهَا وَأَطْرَافِهَا ، وَلَوْ فَسَدَ فِي سَبِيلِ ذَلِكَ اللَّفْظِ وَالْفَصَاحَةِ ، وَلَا رَيْبَ أَنَّ هَذَا الِاسْتَقْصَاءَ كَانَ سَبَبًا مِنْ أَسْبَابِ الْإِطَالَةِ وَلَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ كُلُّ السَّبَبِ ، لِأَنَّ ابْنَ الرُّومَى كَانَ يَطِيلُ الْقَصَائِدَ حِفَاوَةً بِالْمَمْدُوحِينَ وَإِكْبَارًا لَشَأْنِهِمْ وَإِظْهَارًا لِعَنَانِيَّتِهِ بِإِرْضَائِهِمْ^(١) .

وَنَحْنُ إِذَا سَلَمْنَا لِلْعَقَادِ بِأَنَّ الْمَدِيحَ كَانَ سَبَبًا مِنْ أَسْبَابِ الْإِطَالَةِ عِنْدَ ابْنِ الرُّومَى فَإِنَّا نَتَرَدَّدُ فِي أَنْ نَسَلِّمَ بِأَنَّ الِاسْتَقْصَاءَ هُوَ الْآخِرُ كَانَ سَبَبًا فِيهَا ، لِأَنَّهُ لَيْسَ شَيْئًا خَارِجًا عَنْهَا ، بَلْ هُوَ نَفْسُ ظَاهِرَةِ الْإِطَالَةِ ، فَابْنُ الرُّومَى يَطِيلُ ، وَبِعِبَارَةٍ أُخْرَى يَسْتَقْصِي الْمَعَانِي وَالْأَفْكَارَ ، عَلَى أَنَّ السَّبَبَ الْآخَرَ الَّذِي ذَكَرَهُ الْعَقَادُ وَهُوَ الْمَدِيحُ لَا يَطْرُدُ فِي جَمِيعِ قَصَائِدِ ابْنِ الرُّومَى لِأَنَّهَا لَمْ تُبَيَّنْ كُلُّهَا عَلَى الْمَدِيحِ . وَأَكْبَرُ الظَّنِّ أَنَّ السَّبَبَ الْأَهَمُّ هُوَ مَا قَلَّنَاهُ مِنْ أَنَّ ابْنَ الرُّومَى كَانَ يَسْتَخْدِمُ « الصِّيَاغَةَ الْمُنْطَقِيَّةَ » فِي قَصَائِدِهِ ، فَشُغِفَ بِهَذَا الطُّولِ الَّذِي هُوَ مِنْ أَخْصَصِ صِفَاتِ مَنْ يُرِيدُونَ التَّعْبِيرَ الْمُنْطَقِيَّ الْوَاضِحَ . وَمَهْمَا يَكُنْ فَإِنَّ ثِقَافَةَ ابْنِ الرُّومَى قَدْ أَحْدَثَتْ فِي شَعْرِهِ هَذَا النُّوعَ الْغَرِيبَ مِنَ الطُّولِ فِي تِمَازُجِهِ . فَإِنَّ الشَّعْرَ عِنْدَهُ لَمْ يَعُدْ تَعْبِيرَ الْعَاطِفَةِ فَقَطْ ، بَلْ أَصْبَحَ تَعْبِيرَ الْعَقْلِ قَبْلَ أَنْ يَكُونَ تَعْبِيرَ الْعَاطِفَةِ ، وَبِذَلِكَ عَمَّهِ غَيْرُ قَلِيلٍ مِنَ التَّحْلِيلِ وَالتَّفْصِيلِ ، وَالْبَحْثِ وَالتَّحْقِيقِ .

لَمْ يَعُدْ الشَّعْرُ عَمَلًا عَاطِفِيًّا خَالِصًا ، بَلْ أَصْبَحَ عَمَلًا عَقْلِيًّا ، لَهُ خُصَائِصُ الْأَعْمَالِ الْعَقْلِيَّةِ وَصِفَاتُهَا ، وَبِذَلِكَ أَصْبَحَ فِي كَثِيرٍ مِنْ جَوَانِبِهِ — كَمَا تَصَوَّرُهُ قَصَائِدُ ابْنِ الرُّومَى — يَشْبَهُ الْأَعْمَالُ النَّثْرِيَّةُ فِي وَضُوحِهِ مِنْ جِهَةٍ ، وَفِي عَدَمِ اهْتِمَامِ الشَّاعِرِ بِالْعِبَارَةِ فِي سَبِيلِ الْوُضُوحِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى ؛ وَبِذَلِكَ أَصْبَحَتْ الْقَصَائِدُ تَشْبَهُ إِلَى

(١) ابْنُ الرُّومَى لِبَاسُ الْعَقَادِ ص ٣٠٨ .

حد ما رسائل الكتاب^(١) وماذا يفصل الشعر من النثر؟ لقد أصبح الشعر كالنثر يعتمد على المنطق والوضوح ومن ثمَّ كان ابن الرومي من أوائل العباسيين الذين أعدوا لهذا المدرك الذي يصل بين الشعر والنثر. حقاً كان الكتّاب من قبله ينثرون معاني الشعر وبخاصة في عصر عبد الحميد^(٢)، ولكن تطوّر النثر بعد ذلك، وأصبح أداة عقلية تعبر عن الثقافة والفلسفة، وانفصل مجراه عن مجرى الشعر، ولا نصل إلى ابن الرومي حتى نجد المخربين يتصلان مرة أخرى إلا أن الشعر في هذه المرة هو الذي ينزع إلى هذا الاتصال. ونحن لا نُبْعِد إذا قلنا إن ابن الرومي كان ممن أهّلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحل الشعر فقد انتفت بينهما الفواصل إلا ما كان من الرُّقْم الموسيقية التي يتقيّد بها الشعر ولكن هذه الرقْم لا تستطيع أن تعوق هذه الحركة الواسعة.

٦

التصوير في شعر ابن الرومي

كما كان ابن الرومي يعتمد في شعره على الثقافة الحديثة وخاصة المنطق، كان يعتمد على فن مهم هو فن «التصوير» إذ كانت لديه قدرة غريبة على ملاحظة دقائق الأشياء وتصويرها تصويراً بارعاً، واستعان في ذلك بأداتين وجدّهما عند أبي تمام وهما: التشخيص والتجسيم.

أما «التشخيص» فقد استخدمه استخداماً واسعاً في شعر الطبيعة، إذ كان يحسُّ — كما يقول العقاد — بأن الطبيعة ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة^(٣)، وكأنها تستغويه وتسّهويه:

ورِياضٍ تخايلُ الأرضُ فيها خيَلًا الفتاة في الأبرارِ

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٦ . (٢) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨٣ وانظر

مقدمته لختار الديوان .

(٣) نفس المصدر ص ١٠١ .

مَسْنُظَرٌ مُعْجَبٌ ، تَحِيَّةُ أَنْفٍ رِيحُهَا رِيحُ طَيْبِ الْأَوْلَادِ
 فَهِيَ تُدِلُّ عَلَيْهِ إِدْلَالَ الْفَتَاةِ الْحَسَنَاءِ ، وَهُوَ يَحْنُ إِلَيْهَا حَنَانًا غَرِيبًا ، بِحَسْ
 فِيهِ بِرَائِحَةِ ذَكِيَّةٍ ، رَائِحَةُ الْأَوْلَادِ النَّجْبَاءِ وَمَا يَشْعُرُ بِهِ الْآبَاءُ نَحْوَهُمْ مِنْ عَطْفٍ
 وَحَنُوٍّ وَمَحَبَّةٍ ، بَلْ لَهَا لِتَصَبَّاهُ إِذْ تَبَرَّجَ لَهُ :
 تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَيَاءٍ وَخَفَرٍ تَبَرَّجَ الْأُنْثَى تَصَدَّتْ لِلدَّكَّرِ

وهذه الطبيعة المتبرجة مكث ابن الرومي يجري لهاثاً وراءها ، وقد ملكت
 عليه حواسه ، وملأت عليه قلبه ، فهو مفتون بها ، يفكر خلالها ، ويغرق بصبره
 في ألوانها ، ويغمر أشعاره بأثار لمسها وشتمها ، وكأنه لا يعيش في حدود نفسه ،
 وإنما يعيش فيها حواه من الطبيعة الفاتنة . وهو جانب رائع في شعر ابن الرومي
 يجعلنا نذكر شعراء الطبيعة عند الغربيين ، ونقصد شعراء الحركة الرومانسية من
 أمثال وردزورث في إنجلترا ولا مارتين في فرنسا ، إذ نجد الشعراء يهترعون إلى
 الطبيعة وواقع حياتهم يصفونهما منحرفين عن المدرسة الكلاسيكية التي عمت
 في القرنين : السابع عشر والثامن عشر والتي كانت تتقيد بالأوضاع اليونانية
 واللاتينية ، وقلما عدلت إلى شعر الطبيعة . وكذلك كان العباسيون قبل ابن
 الرومي يتأثرون بالقديم وقلما يلجئون إلى تصوير الطبيعة التي عاشوا فيها ، وقد
 أقبل ابن الرومي يصورها تصوير العاشق المفتون على نمط يشبه من بعض الوجوه —
 عمل أصحاب الحركة الرومانسية في أوروبا . وقرن العقاد — مع شيء من الاحتياط —
 هذا الجانب في شعر ابن الرومي بيونانيته^(١) . وإذا رجعنا إلى حقائق الظاهرة في
 الشعر الغربي الحديث وجدنا شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين في الأوقات التي
 لا يتشبثون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة . ونحن لانكر أنه وجد طرف
 من شعر الطبيعة عند الكلاسيكيين ولكن في صورة محدودة ، فقد كان
 شعر الطبيعة حينئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصت بأعشاب كثيرة من
 الأوضاع اليونانية واللاتينية ، فلما جاء القرن التاسع عشر فاضت القناة ، واتسع

(١) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨٢ .

المجري ، وكادت تُفقدُ الصبغة بين شعر الطبيعة القاسم والجديد . على أن نفس الآثار اليونانية ليس فيها ما يبدل على شيوع هذا الضرب من شعر الطبيعة عند اليونان القدماء . هم ألّهُوا الطبيعة وملأوها بالآلهة ، ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الحركة الرومانسية وكما يعبر ابن الرومي . وليس معنى ذلك أنهم أهملوها كل الإهمال ، ولكن معناه أنهم لم يصفوها بهذا الاتساع والعنق والهيام المعروف عند أصحاب الرومانسية ، ولعل ذلك ما جعل شيلر يقول : « إن اليونانيين كانوا يتأملون الطبيعة بعقولهم لا بعواطفهم فلم يرد لها عندهم أي ذكر يشعروا صريح حبه إياها وإعجابهم بها^(١) » ، ويقول هيبوليت : « إن تصوير الطبيعة لذاتها وفي مختلف مظاهرها كان بعيداً عن أفكار اليونانيين ، ويصرح بأن المنظر الطبيعي يشغل الجزء الظهري من صورتهم بينما تشغل الجزء المهم منها شئون الناس وأعمالهم وأفكارهم^(٢) » .

شعر الطبيعة في الواقع شعر حديث ، وليست له صلة قوية بالأدب اليوناني القديم ، ونفس أوروبا حين كانت تعيش في العصور الكلاسيكية لم يزدهر هذا الضرب من الشعر عندها لأنه لا يتصل بتقليد القدماء ، أما قبل ذلك حين كانت لا تتعبد تعيداً شديداً بتقليد هم أي في القرن السادس عشر فلننا نجد هذا الضرب من الشعر كما نجد الأغاني الشعبية ، فلما جاء مالرب (Malherbe) ثم بوالو وراسين أصبح الشعر مقيداً ، ولم يعد يُعنى بالحديث عن الطبيعة ، فلما ظهرت الحركة الرومانسية وتحلل الشعر من قيوده الكثيرة اتصل مرة أخرى بالطبيعة وحياة الناس اليومية^(٣) ، وقد حاول ورد زورث — على ما هو معروف — أن يستعمل اللغة الدارجة في أغانيه المسماة باسم (Ballads) . على كل حال يرينا تطور الشعر في أوروبا في أثناء العصور الحديثة أن شعر الطبيعة إنما يشيع حين يصبح

أصحابها على أوضاع الكلاسيكية كتاب :
Paul Van Tieghem, Le Mouvement
Romantique.

(١) كتاب ما خلفته اليونان (طبع لجنة
التأليف والترجمة والنشر) ص ١٦٨ .
(٢) نفس المصدر ص ١٦٨ .
(٣) انظر في حركة الرومانسية ومنابعها وثورة

الشعر شعبياً أويكاد، وينفصل عن القدماء من يونان وغير يونان . وهذا نفسه ما نلاحظه عند العرب فقد نما شعر الطبيعة واتسعت أبوابه حين قرب الشعر من التعبير عن الحوادث اليومية وأصبح أدنى إلى الواقع الحسى ، واقع الجماعة ، على نحو ما نعرف في تاريخ الشعر الأندلسى ، إذ ظهرت هناك الموشحات والأزجال وظهر معهما شعر الطبيعة . ونفس ابن الرومى صاحب شعر الطبيعة فى القرن الثالث كان ينزل بأسلوبه إلى درجة دائية من الأساليب اليومية حتى ليحس الإنسان عنده بضروب من الإسفاف ، وكان هو نفسه يعرف ذلك فقال يصف شعره ، وقد عابه بعض مَنْ عاصروه :

قولا لمن عاب شعرَ مادحه أما ترى كيف رُكِّبَ الشجرُ
رُكِّبَ فيه اللحاءُ والخشبُ يسابسُ والشوكُ بينه الثمرُ

فشعره فيه اللحاء وفيه الخشب ، وفيه الورد وفيه الشوك ، فيه المتين المصقول وغير المتين المصقول . وهذا هو ما يدفع ابن الرومى عن مدرسة المصنعين ، فقد كان لا يعنى بتجميل شعره ، وأن يخرج فى زخارف التصنيع المختلفة ، وهو مع ذلك قد يأتى بهذه الزخارف ، ولكن دون أن يتخذها مذهباً ، إذ تأتى عابرة .

لم يكن ابن الرومى من ذوق المصنعين ، ومع ذلك فقد كان يستعير منهم أدواتهم ، كما نرى الآن فى شعر الطبيعة فقد اعتمد عنده على التشخيص الذى فتحه أبو تمام فى الشعر العربى على نحو ما سنعرف فى الفصل التالى . وقد استعار ابن الرومى هذه الأداة واستخدمها استخداماً واسعاً فى شعره ، وهو استخدام لا يرجع إلى يونانيته كما ظن بعض النقاد وإنما يرجع إلى مزاجه فقد كان شديد الحس مرهف الشعور ، فأغرم بالطبيعة وظل مشغولاً بها ، فهى تهيج روحه ومشاعره .

واستعار ابن الرومى أداة أخرى من أدوات التصوير عند أبى تمام ، وهى أداة « التجسيم » واستخدمها فى شعره استخداماً واسعاً على نحو ما رأينا فى صنيعة بأداة التشخيص . وانظر إليه يجسّم هنوات صاحبه القاسم بن عبيد الله فيُجسِّرُ بينه وبينها هذا الحوار الغريب :

كشفتُ منك حاجتي هنوات
تركتني ولم أكن سبيء الظن
قلت لما بدت لعيني شنعاً
ليتني ما هتكت عنكن سراً
قلن لولا انكشافنا ما تجلّت
قلت أعجب بكن من كاسفات
قد أفدتنني مع الخبير بالصا
قلن أعجب بمهتدي يتمني
كنت في شبهة فزال بنا عذ
وتميت أن تكون على الح
قلت تالله ليس مثلي من ود
غير أني وددت ستر صديقي
قلن هذا هو فرج على الح
ليس في الحق أن تودّ لخل
بل من الحق أن تنقر عنه
إن بحث الطبيب عن داء ذي الد
دونك الكشف والعتاب فقوم
وإذا ما بدا لك العر يوماً
قلت في ذلك موتكن وما المو
قلن ما الموت بالكريه إذا كا

غطيّت برهة بحسن اللقاء (١)
ن أسيء الظنون بالأصدقاء
رُبَّ شوهاء في حشا حسناء (٢)
فتويتن تحت ذاك الغطاء
عنك ظلماء شبهة قشماء (٣)
كاشفات غواشي الظلماء (٤)
حب أن رب كاسف مستضاء
أنه لم يزل على عياء
لك فأوسعتنا من الإزراء
يرة تحت العماية الطخياء (٥)
ضلالاً وحيرة باهتداء
بدلاً باستفادة الأنباء
ق وخل الهوى لقلب هوا (٦)
أنه الدهر كامن الأدواء
ن وإلا فأنت كالبعداء (٧)
اء لأس الشفاء قبل الشفاء
بهما كل خلة عوجاء
فتتبّع نيقابه بالهنا (٨)
ت بمستعذب لدى الأحياء
ن بحق فلا تزدد في المراء (٩)

- (١) هنوات : جمع هنة ، وهي الشيء الصغير .
(٢) شوهاء : قبيحة .
(٣) قماء : سوداء .
(٤) كاشفات : محتجيات .
(٥) الطخياء : شديدة الظلمة .

- (٦) هوا : فارغ .
(٧) تنقر : تبحث .
(٨) المر : الحرب . النقاب : جمع نقبة .
وهي قرحة الحرب . والهنا : القطران وكانوا
يداولون به الحرب في أول ظهوره .
(٩) المراء : اللجاج والجدال .

وقد استطاع ابن الرومي في هذه الأبيات لا أن يجسم الهنوات فقط ، بل أن يقيم بينه وبينها هذا الحوار الغريب . ومهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثر من استخدام أداة « التجسيم » في شعره كما كان يكثر من استخدام أداة « التشخيص » وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة فثله من يتطير ويتشاءم ويكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك في تصويره ومعانيه ، فهو كثير الخيال والأحلام ، يتصور الخيال والحلم حقيقة فينفع ويعظم انفعاله . ويكبر تصوره ويتضخم ، فإذا المعاني والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص ، وإذا لها كل مالا لأحياء من خواص وصفات ، فهي تعقل عقلها ، وهي تحس إحساسها وهي تشعر شعورها . ولعل هذا هو ما جعله يستعير من أبي تمام هاتين الأداتين من التجسيم والتعقيد وإن كان أبو تمام يستعير عليه بما يستعين به من الغموض والدقة والتعقيد في التصوير . وهذا هو ما يفرق دائماً بين الصانعين والمصنعين في القرن الثالث ، فإن الأولين يستخدمون أدوات الأخيرين ، ولكن دون أن يعتقدوا فيها ، أو يغيروا في صورها وأشكالها . وكما حدث ذلك عند ابن الرومي في استخدام ألوان التصنيع حدث كذلك في استخدامه لألوان الثقافة القائمة فلإنها لم تتحول عنده إلى ألوان فنية زاهية . والحق أن أصحاب الصنعة كانوا من ذوق آخر ، فهم لا يهتمون باستخدام أدوات التصنيع دائماً ، وهم حين يستخدمونها لا يكتفون منها ولا يعتقدون فيها ولا يضيفون إليها ألواناً جديدة من ثقافة أو فلسفة على نحو ما سنرى عند أبي تمام .

٧

الهجاء الساخر

لعل من أهم الجوانب التي تلفت النظر في شعر ابن الرومي جانب الهجاء ، فقد أعدّه مزاجه الحاد وقدرته البارعة في ملح الدقائق والعيوب الجسمانية لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه « الهجاء الساخر » إذ كان يعبث بمهجويّه عبثاً

لاذعاً يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية) ، فهو يقف عند نواحي الضعف ويكبرها ويظهرها في أوسع صورة لها ، حتى ليثير الضحك والإشفاق على من يتناوله منهم إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأساً كبيراً على جسم صغير ، أو يخالفون في أعضاء الجسم فيركبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض ، وهو تركيب مضحك في كل صورته وهيئاته ، وكذلك كان ابن الرومي يتناول من يهجوّه فيشوّهه تشويهاً غريباً ، مستخدماً ما يمتاز به من بعض النقائص الجسدية . وانظر إليه يقول في الأحب الذي كان يتطير به :

قصرت أخادعه وغاب قدّاله
فكأنّه مربّصٌ أن يُصَفِّعا^(١)
وكأنما صنعت قفاه مرّةً
وأحسن ثانيةً لها فتجمعا

ويقول في بعض مهجويه :

وجهلك يا عمرو فيه طولُ
والكلبُ واف وفيك غدرُ
وقد يحامى عن المواشى
وأنت من أهل بيت سوء
وجوههم للورى عِظَاتُ
لكن أقفاءهم طُبُولُ
مستغلن فاعلن فعولُ
معنى سوى أنه فضولُ
بيت كعنّاك ليس فيه
وفي وجوه الكلاب طولُ
ففيك عن قدره سُفُولُ
وما تُحامى ولا تصولُ
قصتْهم قِصّةً تطولُ
مستغلن فاعلن فعولُ
معنى سوى أنه فضولُ

وعلى نحو ما كان يلتقط العيوب الجسدية كان يلتقط العيوب الصوتية والمعنوية ، يقول في مغن قبيح الصوت :

وتحسب العينُ فكّيّه إذا اختلفا
عند التنغم فكّي بغلٍ طحّان
ويقول في بخيل يسمى عيسى :

(١) الأخادع : جمع أخدع ، وهو عرق في العنق ، ويقصد صفحة العنق . القذال : القفا .

يُقْتَرُ عَيْسَى عَلَى نَفْسِهِ وَلَيْسَ بِيَاقٍ وَلَا خَالِدٍ
فَلَوْ يَسْتَطِيعُ لَتَقْتِيرَهُ تَنْفَسُ مِنْ مَسْخَرٍ وَاحِدٍ

ويقول في بعض مهجويه ، ويصوره يجترُّ كالحيوانات المجترَّة :

بعضُ أَضْرَاسِهِ يُكَادِمُ بَعْضًا فَهِيَ مَسْنُونَةٌ بِغَيْرِ سَنُونٍ ^(١)
لَا دَعْوَبٌ إِلَّا دَعْوَبُ رَحَاهَا أَوْ دَعْوَبُ الرَّحَى الَّتِي لِلْمَسْنُونِ
مَا ظَنَنْتُ الْإِنْسَانَ يَجْتَرُّ حَتَّى كُنْتُ ذَلِكَ الْإِنْسَانَ عَيْنَ الْيَقِينِ

وكان مشغولاً بهجاء اللحي وتصويرها تصويراً هزلياً كأن يقول في بعضهم :

عَلَّقَ اللَّهُ فِي عِذَارِيكَ مَخْلًا وَلَكِنَّهَا بِغَيْرِ شَعِيرٍ ^(٢)

وانظر إليه يقول في الحية ، لم يعجب بها ولا بصاحبها :

لَوْ قَابَلَ الرِّيحَ بِهَا مَرَّةً لَمْ يَنْبَعَثْ مِنْ خَطْوِهِ إِصْبَعًا
أَوْ غَاصَ فِي الْبَحْرِ بِهَا غَوَّصَةً صَادَ بِهَا حَيْثَانَتُهُ أَجْمَعًا

فإنك تراه يركب من يهجوهم ركوباً غريباً ، إذ يسخر منهم سخرية لاذعة ، وهي سخرية ناشئة عن دفته في لَمَسِ الحَيَّوبِ الجسمانية وغير الجسمانية عند خصوصه ، وناشئة أيضاً عن حسه ومزاجه وتشاؤمه وإعنائهم له في تطيره ، فانصب عليهم شواظاً من نار يلدعهم ، بل يكوهم ويكوى وجوههم ، وأنوفهم ، وأقفاؤهم ، وأفواههم . وكان يعرف كيف يكبر مواضع العيب منهم فإذا هو يعبث بهم وبأقفاؤهم ، كما يعبثون بتطيره وتشاؤمه ، وما الناس من حوله إلا كهذا الأحذب الخفيف !

٨

جوانب أخرى في صناعة ابن الرومي

كان ابن الرومي من أصحاب مذهب الصنعة ، ولكن عقله كان أميل إلى التجديد فاستحدث هذا الضرب السابق من الهجاء ، كما اتخذ لنفسه التعبير بالتشخيص

(١) يكادم : يعض أو يؤثر بحديدة ونحوها . (٢) العذاران : جانبان الوجه المحاذيان للأذن .

والتجسيم. ولم يقف عند ذلك فنحن نجده يعنى بجوانب أخرى فى صناعته ، ولعل من أهم هذه الجوانب ما يلاحظ عليه من استخدام لوني الطباق والجناس ، وهو يشبه البحرى فى هذا الجانب إلا أن البحرى كان يكثر من الطباق ، بينما كان ابن الروى يكثر من الجناس . وارجع إلى أبياته السابقة التى جَسَمَ فيها هنوات القاسم بن عبيد الله فإنك تجده يقول فيها :

قلت لما بدت لعينى شُنْعاً ربَّ شَوْهَاءَ فى حَشَا حَسَنَاءِ
قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ عنك ظَلَمَاءُ شَبْهةٍ قَمَاءِ
قلت أعجب بكن من كاسفاتٍ كاشفاتٍ غواشى الظلماءِ

فهو يطابق بين كلمتى شوهاء وحسنا ، وهو يجانس بين كلمتى كاسفات وكاشفات ، إلا أنه يلاحظ أن ابن الروى لم يكن يكثر من هذين اللونين ، فهو ليس من أصحاب التصنيع إنماهى أشياء تسقط فى بعض شعره ، وقد لاتسقط ، إذ هى لا تأتى عنده كذهب ، إنما تأتى كما تأتى عند البحرى على أنها أدوات مستحدثة لأبأس من استخدامها ، ولكن الشاعر لا يتقيد بها ، بل هو يستخدمها فى الحين بعد الحين ، وقد يكثر من استخدامها فى بعض نماذجه ، وقد يعود إلى نفسه فلا يستخدمها فى النماذج الأخرى .

على أن ابن الروى كان يهتم بجانب آخر فى صناعته ، وهو جانب القافية ، فقد كان يطلب شواذها ولا يترك حرفاً شادراً من حروفها إلا ويؤلف عليه قصيدة أو قصائد مختلفة . وليس ذلك كل ما يلفتنا فى صناعة قوافيه ، إنما تلفتنا جوانب أخرى أشار إليها القدماء ، يقول ابن رشيق « كان ابن الروى يلتزم حركة ما قبل الروى فى المُطْلَقِ والمُقَيَّدِ فى أكثر شعره اقتداراً »^(١) فن ذلك فى الروى المطلق :

لم يسترح من له عينٌ مؤرَّقةٌ وكيف يعرف طعمَ الراحة الأرقُ
فقد مضى فى هذه المقطوعة يلتزم كسرة قبل الروى ، وهو هنا مطلق ،

(١) العدة لابن رشيق ١٠٢/١ .

ويعاثلة في المقيّد قصيدته :

أبين ضلوعي جمرةً تتوقّدُ على ما مضى أم حسرةً تتجدّدُ

فقد التزم الفتحة قبل الروي. وعلى هذا النمط نجد ابن الروي يصعب على نفسه في قوافيه وحركاتها، بل إنه يصعب على نفسه في حروفها أيضاً، يقول ابن رشيقي : « وكان ابن الروي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم في القافية حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه ^(١) ، فمن ذلك مطولته :

شاب رأسي ولات حين مشيب وعجيب الزمان غير عجيب

فقد التزم فيها الياء قبل الروي كما التزم الواو في مقطوعته السابقة :

وجهك يا عمرو فيه طول وفي وجوه الكلاب طول

ويقول صاحب سر الفصاحة إنه قد يلتزم الحرف وحركته قبل الروي، وذلك كثير في شعره ^(٢) ؛ ونحن نجد في ديوانه مطولة يبدوها على هذا النمط :

صبراً على أشياء كلّفَتْها أعقبتُها الدنّ وسلّفَتْها

وقد مضى يلتزم فيها الفاء قبل الروي، وكأنه كان يرى أن الروي في هذه المطولة هو الفاء لا الهاء ولا التاء. وأكبر الظن أن هذا الجانب عند ابن الروي لم يكن يأتي به ليدل على مقدرة فنية، وإنما كان يأتي به مزاجه الخاد، كأنه كان يرى لشدة حسه أن الفاء هي الروي فالتاء والهاء ضميران. وهو كذلك يرى أن المعاقبة بين الواو والياء تُخرج الشعر عن قوافيه أيضاً فهو يستريح أكثر لالتزام الحركة السابقة للروي، ومن أجل ذلك كله كان يصعب على نفسه في قوافيه، وهو تصعيب يأتي من مزاجه الخاد وإحساسه المرهف.

ومهما يكن فإن ابن الروي لم يستطع أن ينتقل بصناعته من دائرة الصانعين

إلى دائرة المصنّعين لأنه كان يفهم الشعر بصورة أقرب من الصورة التي علقت بأذهان أصحاب التصنيع ، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشعر جهود عنيفة يبذلها الشعراء في استحداث تلك الزخارف الدقيقة التي تُشغف بها أبو تمام وأمثاله . ليس الشعر زخرفاً وتصنيعاً ، بل هو تعبير ؛ ومن الممكن أن يضاف إلى هذا التعبير شيء من الحلى والوشى المرصّع ، ولكن في خفة ، وبدون أن يعتمد ذلك الشاعر تعمداً يخرج به عن غرضه الأساسى من التعبير عن خواطره إلى التعبير عن ألوان التصنيع الأنيقة . ومن هنا كانت جماعة الصانعين تستعير أدوات التصنيع في بعض الأحيان ، ولكن دون أن تستمرّ في ذلك ، ودون أن تتخذها مذهباً في صناعتهما ، قد تطبقها ولكنها لا تستمر في التطبيق . وربما أخفقت في هذا التطبيق ، كما أخفق البحترى في كثير من طباقه ، وكما أخفق ابن الرومى أحياناً في استخدامه للفلسفة كزخرف جميل ؛ فقد رأينا يقف في هذا الجانب عند استعارة الصياغة المنطقية ، بينما رأينا أبا تمام يستخدم الفلسفة فيعقد بها في طباقه ، ويستخرج هذا اللون الجديد من نوافر الأضداد الذى سبق أن وصفناه .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أن طائفة الصانعين كانت تختلف فيما تستعيره من أدوات المصنّعين ووسائلهم ؛ فقد كان البحترى يستعير أدوات الطباق والجناس ، بينما كان ابن الرومى يوسع هذه الاستعارة إلى أدوات من الثقافة والمنطق والتشخيص والتجسيم . ونفس الأدوات التي اتفقا في استعارتها اختلفا في استخدامها ؛ فقد كان البحترى يُعجّب بالطباق أكثر مما يعجب بالجناس ، بينما كان ابن الرومى يعجب بالجناس أكثر مما يعجب بالطباق . ونفس الجناس اختلفا في استخدامه ، فبينما كان البحترى يستخدم الجناس الكامل كان ابن الرومى يكثر من استخدام جناس الاشتقاق . وليس هذا كل ما بينهما من خلاف ؛ فقد اختلفا في صنعة الأسلوب نفسه ، إذ كان البحترى يعنى بصفاء تعبيره حتى يحدث فيه صناعته الصوتية الخاصة .

وكل ذلك دليل على أن جماعة الصانعين في القرن الثالث كانت تستعير من جماعة المصنّعين بعض أدوات التصنيع غير أنها لم تكن تطبقها في نماذجها

جميعاً إذ كانت تستخدمها من حين إلى حين ولكن دون أن تفهم أن الشعر زخرف خالص ووشى وتنميق . لم تكن جماعة الصانعين تشقُّ على نفسها في فهم صناعة الشعر بل كانت تفهمها فهماً بسيطاً ، أو على الأقل لم تكن تفهمها فهماً معقداً تعقيداً شديداً كما هو الشأن عند جماعة المصنعين ، وهي لذلك لا تعتدُّ في زخرفها ولا تحاول أن تستخرج من الثقافة والفلسفة زخرفاً جديداً على نحو ما منرى عند أبي تمام ، إنما هي تقف عند الزخرف القديم زخرف مسلم ، ومع ذلك فهي لا تستخدمه استخداماً واسعاً ، إنما هو استخدام يأتي من حين إلى حين . وليس من شك في أن هذا الاستخدام يدل دلالة واضحة على أن موجه التصنيع في هذا القرن كانت عنيفة ، وستعقبها في الفصل التالي ونرى ما أصابها من حيلة .

الفصل الخامس

التعقيد في التصنيع

خلدها مثقفة القواني ، رَّبَّها
حذاء تملأ كل أذن حكمة
كالدر والمرجان ألف نظمه
كشقيقة البرد المنعم وشبه
لسوايغ النعماء غير كنود
وبلاغة وتدرّ كل وريد
بالشدر في عنق الكعاب الرود
في أرض مهرة أو بلاد تزيّد
(أبو تمام)

١

أبو تمام : أصله وحياته وثقافته

لعل أهم شاعر يمثل مذهب التصنيع في القرن الثالث الهجري هو أبو تمام ، فقد انتهى المذهب عنده إلى الغاية التي كان يرنو إليها شعراء العصر العباسي من الزخرف والتنميق . وهو حبيب بن أوس الطائي ، وشكّ بعض القدماء في طائيته ، وقالوا إن أباه كان تخمّاراً نصرانياً بدمشق يدعى تدوس ، فحرّقه أبو تمام إلى أوس وانتسب في طي^(١) ، وظن مرجليوث أن هذا الاسم اختصار لتيدودوس^(٢) وتبعه طه حسين ، فقال إنه اسم يوناني واستظهر أن يكون أبو تمام طائياً بالولاء^(٣) . ومن يقرأ شعره وفخره العارم بطي^ء لا يشك في أنه طائي صليبة وأنه من صميم طي^ء لادعى فيها ولا من موالها .

وقد وُلد أبو تمام بقرية جاسم على الطريق بين دمشق وطبرية ، واختلف في السنة التي ولد فيها ، فقول سنة ١٧٢ وقيل سنة ١٨٢ أو ١٨٨ أو ١٩٠ ونشأ في دمشق ، حيث بدأ حياته بحياكة الثياب ، ويظهر أنه أخذ يختلف في أثناء ذلك إلى حلقات العلم والأدب ، ولم تلبث مواهبه الأدبية أن استيقظت في نفسه ،

(١) انظر أخبار أبي تمام للصولي (طبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ٢٤٦
وراجع ترجمته في ابن خلكان (طبع
المطبعة الميمنية) ١٢١/١
(٢) راجع ترجمته في دائرة المعارف الإسلامية .
(٣) انظر محاضراته عنه في كتابه « من حديث
الشعر والنثر »

فانتقل من حياكة الثياب إلى حياكة الشعر ونسجه . وترك دمشق إلى حمص ، ومدح بنى عبد الكريم الطائيين وغيرهم من سراتها اليمنيين ، وتعرض لخصومهم يهجوهم . ونراه يرحل إلى مصر ، وينزل في الفسطاط ، ويعيش من السقاية بمسجدها الجامع الكبير ، ويرتوى مما في هذا المسجد من حلقات العلم والدرس ، ويساجل الشعراء المصريين ، ويمدح عبيد بن طيبة عامل الخراج ، ويهجو حين لا يجد عنده ما يؤمله . وفي كتاب الولاة والقضاة للكندي أشعار له نظمها بين سنتي ٢١١ و ٢١٤ وهي تشير إلى الفترة التي قضاها بمصر ، وهي فترة لم يلق فيها ما كان يرجوه من نجاح مادي ، غير أنها كانت عظيمة الأثر في شعره ، لما تمثله من المعارف والثقافات ، ولما دار بينه وبين الشعراء المصريين من منافسات ، ورجع إلى موطنه دمشق ، يمدح ، ويهجو من يمدحهم لأنهم لا يعرفون له قدره . وحاول المثل بين يدى المأمون في إحدى زياراته للشام ، ولكن الأبواب أوصدت في وجهه ، فتحول إلى الموصل وتنقل بينه وبين وطنه ويظهر أنه زار أرمينية فمدح واليها خالد بن يزيد الشيباني ، وأجزل له في العطاء .

ويتوفى المأمون سنة ٢١٨ للهجرة ، فيؤلى وجهه نحو بغداد ، وتقبل عليه الدنيا إذ يقربه المعتصم ، ويصبح أكبر شاعر يتغنى بأعماله وأحداث خلافته من مثل فتح عمورية والقضاء على ثورة بابك الخرمي وقتل الأفشين . ويتهاداه رجال الدولة الممتازين من مثل محمد بن عبد الملك الزيات وزير المعتصم والوائق ، وأحمد بن أبي دؤاد القاضي وغيرهما من كبار القواد والعُسمال أمثال أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري وأبي دلف العجلي وجعفر الخياط ومالك بن طوق والحسن بن رجاء والحسن بن وهب . ونال حظوة الواثق بعد المعتصم ، ونراه يرحل إلى خراسان — وربما كان ذلك عقب نزوله بغداد — ليمدح عبد الله بن طاهر حين استقل بها ، وفي أثناء رجوعه مرَّ بهمدان ، فأكرمه أبو الوفاء بن سلمة ، وحبه الثلج هناك مدة طويلة ، فأنكبَّ على خزانة كتبه ، ولم يلبث أن فكر في تأليف مجاميع من الشعر ، فألف خمسة كتب أهمها الحماسة التي دوت شهرتها . وعاد إلى بغداد وتتوثق الصلة بينه وبين الحسن بن وهب كاتب

٢٢١

ابن الزيات ، فيوليه على بريد الموصل غير أن حياته لم تطل به فقد لبى داعي ربه سريعاً ، واختلف القدماء في سنة وفاته كما اختلفوا في سنة ولادته ، والراجح أنها سنة ٢٣١ .

وكان أبو تمام يأخذ نفسه بثقافة واسعة حتى قالوا إنه عالم^(١) وقالوا إن شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعاني^(٢) ، ويظهر أنه كان يحدق علم الكلام وأصوله وفروعه ، كما كان يحدق كثيراً من الثقافات الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية ، حتى العقائد والنحل المختلفة على نحو ما نرى في قوله :

فلو صح قول الجعفرية في السدى تنص من الإلهام خيلناك منهنه
يقول التبريزي : الجعفرية قوم من الشيعة يغفلون في جعفر بن محمد ويزعمون أنه يلهمهم الأشياء ويعلمهمها وكذلك يعتقدون في أنهم الإلهام وأنهم يطلعون على الغيب^(٣) . وفي شعره ألفاظ كثيرة تدل على ثقافته المتنوعة ، فمن ذلك قوله :
كم في السدى لك والمعروف من يدع إذا تصفحت اخترت على السنن
فقد ذكر البدع والسنن ، وهما من ألفاظ الفقهاء ، ومن ذلك قوله في الخمر :

خرقاء يلعب بالعقول حباؤها كتلاعب الأفعال بالأسماء
فقد تكلف لذكر الأفعال والأسماء كأنه من أصحاب النحو ، ومن ذلك قوله :
صاغهم ذو الجلال من جوهر المسج يد وصاغ الأنام من عرصه
يقول التبريزي : « هذا مأخوذ من الجوهر والعرض اللذين وضعهما المتكلمون لأن الجوهر عندهم أثبت من العرض »^(٤) . ومن ذلك قوله :
لن ينال العلا خصوصاً من الفتى بيان من لم يكن نداء عموماً
فقد ذكر الخصوص والعموم ، وهما من ألفاظ المناطقة . ومن ذلك قوله :
هتب من له شيء يريد حجابته ما بال لاشيء عليه حجاب

(١) طبع دار المعارف ٢٤٢/٣ .

(٢) نفس المصدر ٣١٧/٢ .

(٣) الموازنة بين الطائيين ص ١١ .

(٤) الموازنة ص ٢ .

(٥) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي

فقد عبّر عن العدم بكلمة لا شيء، وهي من كلام الفلاسفة . وكان كثيراً ما يتكلف لإشارات تاريخية كقوله يدعو مالك بن طوق التغلبي إلى الصنف عن قوم تألبوا عليه :

لك في رسول الله أعظمُ أسوةً وأجلُّها في سُنَّةٍ وكتابٍ
أعطى المؤلِّفةَ القلوبِ رضاهمُ كرماً وردَّ أخايذَ الأحزابِ

وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين من تألف الرسول قلوب جماعة من قريش وغيرهم بما أعطاهم من الغنائم، وكأنه رد إليهم ما سبق أن أخذوه في بعض حروبه منهم . ونراه يقول في الأفشين وإيقاعه بيبالك :

ما قال ما قد نال فرعونُ ولا هَامانُ في الدنيا ولا قارونُ
بل كان كالضحَّاك في سَطَواتِهِ بالعالمين وأنت أفريدونُ

والضحَّاك وأفريدون من ملوك الفرس الأسطوريين .
وكان أبو تمام يضيف إلى هذه الثقافة الواسعة ثقافة فنية لا تقل عنها اتساعاً، كما تشهد بذلك مصنفاته الكثيرة التي اختارها من الشعر القديم والحديث ، وقد طُبِع منها ديوان الحماسة بشرح التبريزي والمرزوقي .

٢

ذكاء أبي تمام وتصنيعه

وكان ينهض بهذه الثقافة العميقة ذكاء نادر ، ويقص القدماء من أخباره في هذا الجانب قصصاً كثيرة ، فمن ذلك أنه امتدح أحمد بن المعتصم بقصيدة سينية ، فلما انتهى منها إلى قوله :

إقدامُ عمرو في سماحة حاتمٍ في حليمٍ أحنَفَ في ذكاء إياسٍ^(١)

بحله . وإياس هو إياس بن معاوية قاضي البصرة حيث كان يشتهر بذكائه .

(١) عمرو هو عمرو بن معد يكرب الفارس المشهور . وأحنف هو أحنف بن قيس زعيم تميم البصرة في العصر الأموي وكان يشتهر

قال له الكندي الفيلسوف ، وكان حاضراً : الأمير فوق ما وصفت ، فأطرق قليلاً ، ثم رفع رأسه وأنشد :

لا تنكروا ضربتي له من دونه مثلاً سرودا في الندى والباس

فأله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس^(١)

فعبجوا من سرعة فطنته^(٢) :

وهذا الذكاء الحادُ استخدمه أبو تمام استخداماً واسعاً في تمثل الشعر الذي سبقه من قديم وحديث ، فقد وعى وعيًّا دقيقاً صورة الشعر العربي بجميع خطوطها وألوانها وكل ما يجري فيها من أضواء وظلال ، وانتحي ناحية مسلم بن الوليد في تصنيعه ، إذ كان ذوقه ذوق متحضرين يفرغ بالتصنيع والزينة حتى في ثيابه ومطعمه^(٣) ، بل لقد كان ذوقه ذوق نحات أصيل ، فهو يقيم قصائده وكأنه يرفع تماثيل باذخة . ولذلك لا نعجب حين نجد أنه يتمسك بالأسلوب الجزل الرصين ، فهو الذي يلائم ما يريد من ضخامة البناء ومتانته وقوته ، وقد تحولت عنده معاني الشعر إلى ما يشبه جذاذات العلماء ، فهو يتناولها من سبقوه ويخرجها إخراجاً جديداً يستعين فيه بدقة فكره وروعة خياله ، مضيفاً إليها كثيراً من دقائق ذهنه وبدائع ملكاته .

ونحسُّ كأن الشعر أصبح تنميماً وزخرفاً خالصاً ، فكل بيت في القصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنسيق والزخرف ، وهو ليس زخرفاً لفظياً فحسب ، بل هو زخرف لفظي ومعنوي يرومنا فيه ظاهره وباطنه وما يودعه من خفيات المعاني وبراعات اللفظ . وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته ، وهو يقف فيه علماً شامخاً لا تتناول إليه الأعناق . فكل من قلده من بعده كانوا يقعون دونه على السفح ، ولعل ذلك ما عدل بالبحرئ وابن الرومي عن اللخول معه في هذا المذهب العسير الذي صعب مسالكه ودروبه على

(١) يشير إلى الآية الكريمة : (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح) . انظر سورة النور رقم ٣٥ .
(٢) أخبار أبي تمام الصولي ص ٢٣١ وأمالى المرتضى ٢٨٩/١ .
(٣) طبقات الأدباء لابن الأنباري ص ٢١٣ .

الشعراء ، وقد عدل عنه المتنبي في القرن الرابع عدولا لعله أشد من عدول البحري وابن الرومي ، وذهب يفسح في شعره للحكمة والشكوى من الزمن . ولكن لا تغفل أنه ينفصل في ذلك عن أبي تمام ، فربما كان هو الذي ألهمه هذا الاتجاه ، إذ نراه كثيراً ما يشكو في مطالع قصائده من الدهر وما يصيبه به من الأحداث والكوارث ، إلا أنه لا يأتي بذلك منفصلاً عن الحب وشجونته كما يصنع المتنبي بل هو يمزج شكواه بحبه وبكائه ودموعه ، وحى شكوى تختلط بغير قليل من الشعور بالكرامة والطوح الذي لا يُحَدُّ على نحو ما نجد في قصيدته :

أأيامنا ما كنتِ إلا مواهباً وكنتِ بإسعاف الحبيب حبايباً

فإنه بعد حديثه عن حبه وصبايته يصور مغامراته في سبيل المجد ورحلاته التي طَوَّفَ فيها بمشارك العالم العربي ومغاريبه وما صادفه من خطوب لم تكنفكف من عزمه ، ولا خففت من غرْب همته ، ويسوق في تضاعيف ذلك بعض الحكيم من مثل قوله :

وقد يكفه السيف المسمى منيةً وقد يرجع المرء المظفرُ خائباً (١)
فأفةُ ذا أن لا يصادف مضرباً وآفةُ ذا أن لا يصادف ضارباً

ودأماً لا يتخاذل ولا يلين أمام حوادث الدهر ، بل يغالبها مغالبة على شاكلة ما نجد عند المتنبي . وبذلك كله كان يقف في مفترق طريقين : طريق الزخرف والتصنيع ، وطريق المتنبي من شكوى الزمن ، شكوى فيها قوة ودأب . ومعنى ذلك أن التذيق والزخرف عند أبي تمام لا يحجبان عنا مشاعره وأحاسيسه بل هما جزء لا يتجزأ من هذه المشاعر والأحاسيس . ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس أثر عناذونه كان يُجْهَد نفسه في صنع شعره إجهاداً شديداً ، وقد روى ابن رشيقي في هذا الصدد عن بعض أصحابه أنه قال : « استأذنت على أبي تمام ، فدخلت في بيت مصهرج قد غُسل بالماء ، فوجدته يتقلب يمينا وشمالاً ، فقلت : لقد

(١) السيف الكهام : الذي لا يقطع .

بلغ بك الحرُّ مبلغاً شديداً ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ، ثم قام كأنما أُطلق من عقال ، فقال : الآن أردت ، ثم استمدَّ وكتب شيئاً لا أعرفه ، ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال : قول أبي نواس (كالدهر فيه شراسةً وليان) أردت معناه فشمس على ، حتى أمكن الله منه فصنعت :

شَرِسْتُ بَلِّ لِنْتَ ، بَلِّ قَانَيْتَ ذَاكَ بِذَا فَأَنْتَ لَا شَكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ^(١)

قال ابن رشيقي : ولعمري لو سكت هذا الحاكى لَمَّ هذا البيت بما كان داخل البيت لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعسلَ بيِّن^(٢) ويروى ابن المعتز عن محمد ابن قدامة أنه قال : « دخلت على حبيب بن أوس بقنزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما يكاد يُرى فوقفت ساعة لا يعلم بمكانى لما هو فيه ، ثم رفع رأسه فنظر إلىَّ وسلم علىَّ ، فقلت له : يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيراً وتُدمنُ الدرس فما أصبرك عليها ، فقال : والله ما لي إلْفٌ غيرها ولا لذة سواها وإني لخلق إن أتفقدَها أن أُحسن ، وإذا بحزمتين : واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله ، وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب ، فقلت : فما هذا الذى أرى عنايتك به أو كدَّ من غيره ؟ قال : أما التى عن يميني فاللآت ، وأما التى عن يسارى فالعزَّى ، أعبدُهما منذ عشرين سنة ، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني ، وعن يساره شعر أبي نواس^(٣) . ويقول ابن المعتز : إن له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة ، وأكثر ما له جيد ، والردى الذى له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبِدَع الكثيرة فلا ، وقد أنصف البحرى لما سُئل عنه وعن نفسه فقال : جيده خير من جيدي وردئي خير من رديته ، وذلك لأن البحرى لا يكاد يغلظ لفظه ، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة ، فلما أن يشقَّ غبار الطائى في

(١) شرس : من الشراسة ضد اللين ،

١٣٩/١ .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٨٤ .

قانيت : خالطت .

(٣) العمدة لابن رشيقي (طبعة أمين هندية)

الخذق بالمعاني والمحاسن فهيهات ، بل يغرق في بحره . على أن للبحترى المعاني الغزيرة ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره^(١) .

وهذا الإحسان الرائع الذي وصفه ابن المعتز إنما كان نتيجة ما يبذله من جهد لاحظته معاصروه ، ويروى الصول أن إسحق الموصلي سمعه ينشد بعض أشعاره فقال له : « إنك تتكى على نفسك^(٢) » ويُنسبُ إلى الكندي الفيلسوف أنه قال : « هذا الفتي يموت قريباً لأن ذكائه ينحت عمره كما يأكل السيف الصَّقيل غمَّده^(٣) » وفي رواية أخرى أنه قال : « هذا الفتي يموت شاباً ، فقيل له : ومن أين حكمتَ عليه بذلك ؟ فقال : رأيت من الحِدَّة والذكاء والفطنة مع لطافة الحسِّ وجودة الخاطر ما علمت أن النفس الروحانية تأكل جسده كما يأكل السيف غمَّده^(٤) » . وهناك أسطورة تزعم أن الدم ظهر في عينيهِ من شدة التفكير ، فتنبأ له الناس بالموت^(٥) .

والحق أن من يقرأ في شعر أبي تمام يحس إحساساً واضحاً بأنه كان يشقى في بنائه واستنباط معانيه كما يشقى صيادو اللؤلؤ فهو يتنفس فيه الدم ، وكان يشعر بذلك في دقة ، فأكثر من وصف أشعاره بالإغراب والغربة على شاكلة قوله :

خُذْهَا مَغْرَبَةً فِي الْأَرْضِ آنَسَةً بِكُلِّ فَهْمٍ غَرِيبٍ حِينَ تَغْتَرِبُ
وقوله :

يَغْدُونَ مَغْتَرِبَاتٍ فِي الْبِلَادِ فَمَا يَزَلْنَ يُؤْنِسُنَ فِي الْآفَاقِ مُغْتَرِبَا
فهو يطلب الإغراب في فنه ، حتى يُسبِّغ على شعره كل ما يمكن من آيات الغمَّة والروعة ، وقد عاش لصناعته ينمِّيها ويخلع عليها كل ما يمكن من وسائل الزخرف والتصنيع ، وما زال بها حتى جعلها تسميقاً وزينة خالصة ، فهي حَسَنٌ أُنِيقٌ وَوَشْيٌ مَرصَعٌ كثير ، وصوِّرَ ذلك في بعض شعره ، فقال :

(١) طبقات الشعراء ص ٢٨٦ .
(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٢١ .
(٣) هبة الأيام ص ٤٠ .
(٤) هبة الأيام ص ١٥/١ .
(٥) معاهد التنصيص ص ١٥/١ .

خُذْهَا مُثَقَّفَةً القوافي، ربُّها
حَدَّاءُ تَمَلُّ كُلَّ أذنٍ حَكَمَةً
كَالدُّرِّ والمِرْجانِ أَلْفَ نَظْمِهِ
كَشَقِيقَةِ البُرْدِ المَنَمَمِ وَشَيْهِ
لِسَوَابِغِ النِّعَمَاءِ غَيْرِ كَنُودٍ^(١)
وَبَلَاغَةٍ وَتُدْرُ كُلَّ وَرِيدٍ^(٢)
بِالشَّدْرِ فِي عَنقِ الْفَتَاةِ الرَّودِ^(٣)
فِي أَرْضِ مَهْرَةٍ أَوْ بِلَادِ تَزِيدٍ^(٤)

فأشعاره كالقلائد يصوغها الصائغ الحاذق ، ففي كل شق منها در ومرجان
وشذور من الذهب ، بل هي كبرود أرض مهرة وتزيد ، التي نمنمها الوشي
ونمقها النقش .

٣

استخدام أبي تمام لألوان التصنيع القديمة

كان أبو تمام يستخدم في صناعة هذا النسيج المنقوش وشي التصنيع القديم
الذي قابلنا عند مسلم ، ونقص تلك الألوان من المحسنات التي تسمى بالطباق
والجناس والمشاكلة والتصوير ، والتي يقوم في نفوس كثير من الناس أنها كل
ما كان يعتمد عليه الشاعر العباسي من وشي في تطوير شعره وتنميته ، وسنرى
أبا تمام يضيف إليها شيئاً آخر من الثقافة والفلسفة ، لعله أروع من هذا الوشي
المعروف . على أنه يحسن بنا أن نتساءل هل كان أبو تمام يستخدم الوشي القديم
بنفس الصورة التي تركها مسلم ، أو هو حرّف فيه وعدّل في كثير من جوانبه ؟
ولعل أول ما يلاحظ على أبي تمام في هذا الجانب أنه كان يتفوق على أستاذه في
الإكثار من هذا الوشي وألوانه ، ولاحظ ذلك القدماء ، يقول الباقلاني :

الأحجار الكريمة في العقد . الرود : الناعمة .
(٤) شقيقة البرد : ما يشق ويفصل من
التياب ، والبرد : التوب ، والمنم : المنق ،
وأرض مهرة في جنوبي جزيرة العرب يصنع بها
العصب ، وبنو تزيد من قضاة ، وألهم
تنسب البرود التزديدية .

(١) مثقفة : مقومة ، كنود : فاكرو
للمعروف .
(٢) حداء : سريعة السير والذبيوع ،
وإدراة الوريد كناية عن الذبح ، يقول إنها
تقتل من يحسدها .
(٣) الشذر : قطع الذهب التي تستدير حول

« وربما أسرف أبو تمام في المطابق والمجانس ووجوه البديع من الاستعارة حتى استثقل نظمه واستنوخم رصفه »^(١) وانظر إلى مطلع القصيدة الأولى في ديوانه إذ يقول في مديح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وقد عزم المعتصم أن يولييه الحرمين ثم رجع عن عزمه :

يا مَوْضِعَ الشَّدَنِيَّةِ الْوَجْنَاءِ	وَمُصَارِعَ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ ^(٢)
أَقْرَبَ السَّلَامِ مَعْرِقًا وَمُحَصَّبًا	مِنْ خَالِدِ الْمَعْرُوفِ وَالْهِجَاءِ ^(٣)
سَيْلٌ طَمَسَ لَوْ لَمْ يَذُدْهُ ذَائِدٌ	لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْنَاءِ ^(٤)
وَعَدَتْ بَطُونُ مَيْمَنِي مَيْمَنِي مِنْ سَيْبِهِ	وَعَدَتْ حَرَّى مِنْهُ ظُهُورُ حَرَائِ ^(٥)
وَتَعَرَّفَتْ عِرْفَاتُ زَاخِرَةٍ وَلَمْ	يُخْصَصْ كَدَاءٌ مِنْهُ بِالْإِكْدَاءِ ^(٦)
وَلَطَابُ مُرْتَبِعٍ بِطَيْبَةٍ وَاكْتَسَمَتْ	بُرْدَيْنِ بُرْدٍ ثَرَى وَبُرْدٍ ثَرَاءِ ^(٧)
لَا يَحْرُمُ الْحَرَمَانِ خَيْرًا لِهَمِّ	حُرْمَانِهِ نَوَاءٌ مِنَ الْأَنْوَاءِ ^(٨)

فلنك تلاحظ لون الجناس واضحاً في هذه الأبيات التي يمدح بها خالد ابن يزيد الشيباني ، وكان والياً على الثغور ، ثم غضب عليه المعتصم وأراد نفيه ،

(٥) السيب : العطاء . حراء : جبل بمكة .
حرا : فناء . يريد أنه لو تولى مكة لهدا
حراء منه أفنية للناس الذين يقصدونه لعطائه ،
وإذن كانوا يحلون فيه ويقيمون .
(٦) تعرفت : عرفت . زاخرة : عطاء .
الزاخرة : الكثير . كداء : جبل بمكة .
الإكداء : قلة الخير .
(٧) طيبة : المدينة . المرتبع : منزل القوم
في الربيع . الثرى يقصد به التراب التدي
أو الرطب . ويقصد ببرد الثرى النبات التدي
لا المطر . الثراء : كثرة المال .
(٨) لا يحرم الحرمان خيراً : يدعو لأهل
الحرمين أن لا يمنوا الخير بعد أن حرموا من
جود خالد . النوء : المطر والغيث ، ويقصد
غيث كرمه .

(١) إيجاز القرآن ص ٥٣ .
(٢) موضع : من أوضاع البعير ، إذا حمله
الراكب على السير السريع . انشدنية : الناقة
الأصيلة . الوجناء : الفسخة . الإدلاج :
سير الليل كله ، الإسراء : سير جزء منه .
(٣) أقر : خفف أقرئ أي أبلغ . المعروف :
موضع الوقوف بعرفة . المحصب : موضع روى
الجمار . الهيجاء : الحرب . وأضاف خالداً إلى
المعروف والهيجاء لشهرته بهما كما يقال زيد
الخيلى .
(٤) السيل : معروف خالد أو خالد نفسه .
طما : ارتفع . البطحاء : بطن مكة . تبطحت :
انبطحت . أولاه : نمه . لو لم يلد ذائد :
لو لم يعقه عائى . وهو يشير إلى توسط
ابن أبي ذؤاد عند المعتصم لخالد حتى لا يولييه
الحرمين ويبقيه في أرمينية والثغور .

فرغب خالد أن يكون خروجه إلى مكة ، ثم شفع فيه ابن أبي دؤاد فاستقرَّ على حاله . وهنا استغلَّ أبو تمام الموقف فجاء يقرىء السلام أهل مكة من خالد المعروف بفعل الجميل وشجاعة الحروب . ثم استمر يجانس بين يذود وذائد ، وبطحاء وتبطحت ، ومينى ومينى ، وحسرا وحسرا ، وتعرفت وعرفات ، وكنداء وإكنداء ، وطيبة وطابت ، والحرم والحرم . وليس من شك في أن هذه مهارة فائقة من أبي تمام حين استغل تلك الأماكن في جناسه ، وقد أكثر منه كثرة مفرطة ، ولكن ليس هذا كل ما يلفتنا في جناس أبي تمام بالقياس إلى مسلم أستاذه ، إنما يلفتنا ما فيه من « تصوير » يلتف على هذا الجناس ويحتضنه ، فيعطيه شيات أخرى ، كأنها ليست هي التي نعرفها له ، وأقرأ له هذه الأبيات في مطلع إحدى قصائده لابن الزيات :

مى أنتَ عن ذهلِيَّة الحى ذاهلٌ وقلْبُكَ منها مُدَّة الدهر آهلٌ^(١)
تُطلُّ الطلولُ الدمعَ في كل موقفٍ وتمثلُ بالصبرِ الديارُ الموائِلُ^(٢)
دوارسُ لم يحفُّ الربيعُ ربوعها ولا مرَّ في أغفائها وهو غافلٌ^(٣)
فقد سحبتُ فيها السحابُ ذيلها وقد أخملتُ بالنورِ منها الخمائلُ^(٤)
تَعَفِّينَ من زاد العفاة إذا انتحى على الحى صرْفُ الأزيمة المتحاملُ^(٥)
لهم سلفٌ سُمِرُ العوالى وسامرٌ وفيهم جمالٌ لا يغيضُ وجمالٌ^(٦)

وهو أهداب القطيفة ونحوها .
(٥) العفاة : السائلون . تعفين : خلون
صرف الدهر : حدثاته ونوائبه . الأزيمة :
السنة المحبذة . يقول : خلت هذه الديار من
معروف أهلها وكرمهم الذى كان السائلون
ينالونه في السنوات المحبذة .
(٦) السلف هنا : القوم المتقدمون للقافلة
وكانوا يقدمون أمامهم فرسانهم . السامر :
القوم يتحدثون في الليالي المقمرة . الجامل :
التقطيع من الإبل برعاته وأريابه ، والحى العظيم .

(١) ذهلية الحى : من قبيلة ذهل . آهل :
معمور . وهو في البيت يستبعد سلوه عن
صاحبه ، ويقول على سبيل الإنكار : مى
تسلو عنها وصدرك أبدا آهل بها ؟
(٢) تطل : تسقط ما يشبه الطل من
الدموع . تمثل بالصبر : تعاقبه حتى تجعله
مثلة ونكالا . الموائِل : الدوارس .
(٣) يقول : إن الربيع لا يحفوها ولا يغفل
عن سقياها .
(٤) النور : الزهر . الخمائل : الرياض
والطنافس من القطيفة . أخملت : من الخمل ،

فلذلك تحس إحساساً واضحاً بجمال هذا اللون من الجناس الذي كان يتكى عليه أبو تمام في صنع نماذجه ، ولكن احذر أن تظن أن هذا الجمال شيء مستقر في الجناس وحده إنما هو مستقر أيضاً فيما يدور فيه من أوعية « التصوير » التي ترى فيها الطلول تطل الدمع والربيع لا يجفو الربوع ولا يمر بها غافلاً ، ثم تلك السحاب التي تجر أذيالها وتلك الحمام التي أتملت بالنور .

وفي هذا ما يجعلنا نلتفت إلى جانب مهم في استخدام ألوان التصنيع ، ذلك أنها تستخدم على طريقتين : الطريقة الأولى أن تأتي متعاقبة لا يتعلّق بعضها ببعض ، كما نجد ذلك عند مسلم في كثير من أحواله ، وكما نجد عند جماعة الصانعين في القرن الثالث من أمثال البحري . أما الطريقة الثانية فتتمزج فيها هذه الألوان ، ويمر بعضها في بعض فتتغير شباتها وهيئاتها ، كما نجد عند أبي تمام في أكثر أحواله . هناك إذن طريقتان في استخدام ألوان التصنيع ، طريقة تستخدم فيها استخداماً بسيطاً ، وطريقة تعقّد فيها تعقيداً شديداً ، فاللون دائماً يتشّح بألوان أخرى قد تطوّقه أو تنطقه أو تقع في ذروته أو في حاشيته ، وهي في كل منظر من مناظرها تنتهي به إلى ما يشبه أن يكون لوناً جديداً . ونحن ينبغي أن نميز تمييزاً واضحاً بين هذين الصنيعين فنسمى ألوان التصنيع حين تأتي متتابعة دون أن تلتقي أو تتحد باسم « ألوان تصنيع مختلطة » أما حين تلتقي وتتحد ويدور بعضها في أوعية بعض فلننا نسميها باسم « ألوان تصنيع ممزجة » ، فاللون لا يستمر بصورته الأولى بل يأخذ صورة جديدة يتجاذبها لوان أو أكثر . أما في مجموعة الألوان المختلطة فكل لون يحتفظ بصورته ولا يخرج إلى هيئة جديدة . ولعل أهم لون استعان به أبو تمام على هذا المزج والاتحاد هو لون « التصوير » فقد كان يمزجه — كما رأينا — بالجناس ، وكان يمزجه أيضاً بالطباق والمشاكلة ، وقرأ هذا البيت :

كل يوم له وكل أوان خلق ضاحك ومال كتيب

فلذلك ترى فيه طباقاً بين الضحك والكآبة ، ولكنه ليس طباقاً خالصاً ، ففيه شبات لون آخر هو لون « التصوير » وكأنما الكلمتان تتكافآن في النسبة إلى

اللونين . لم يعد الطباقي شيئاً منفصلاً يحتفظ بهيئته الخاصة ، بل هو يمتزج بلون آخر وكأنه يحيله عن لونه القديم ، وأقرأ هذا البيت :

أُكْبِسْتُ فوق بياض مجلدك نعمةً بياضاً تُسرع في سوادِ الحاسدِ

فلذلك ترى فيه طباقاً بين البياض والسواد ، ولكنه ليس طباقاً خالصاً فقد انغمس في لون آخر هو لون « التصوير » إذ عبّر عن غيظ الحاسد بالسواد ووصف نعمة صاحبه بالبياض . ولم يكتف بذلك ، بل جعل هذا البياض يسرع في السواد وينتشر فيه ، وانظر إلى هذا البيت :

وأحسنُ من نَوْرِ تَفْتَحُهُ الصَّبَا بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ

فقد استخدم الطباقي حقاً ولكنه لم يكتف به ، بل أضاف إليه التصوير والحركة . وعلى هذه الشاكلة نجد اللون عند أبي تمام يتعلق به لون آخر فيغير في شياته وصفاته ، وانظر إليه يصنع نفس هذا الصنيع بالمشاكلة إذ يقول :

أظنُّ الدَّمْعَ في خَدِّ سَيْبِقٍ رَسُومًا من بكائي في الرسومِ

فقد استعان على المشاكلة بهذا التصوير الغريب الذي يلتف عليها ، إذ جعل آثار الدمع في خده تشبه آثار ديار المحبوبة . وليس من شك في أن هذه طرافة في التصوير ، وكان يستعين بهذه الطرافة دائماً على لون المشاكلة حتى يعطيه هيئات جديدة ، وانظر إليه يصف صواحبه :

لآلئُ كالنجوم الزُّهْرِ قد لبستُ أبقارُها صَدَفَ الإحصان لا الصَّدَفَا

فهذه لآلئُ إلا أنهن متسرבלات بصدف العفاف والطهر ، وليس من شك في أنه صَدَف غريب غرابة وشئ الخلود في قوله :

وَوَدَّوا على وشئِ الخلود صيانةً وشئِ البرودِ بِمُسْجَفٍ ومُهمَّدِ

فقد عبّر عن زينة الخلود وما بها من حمرة وتلوين بهذا الوشي الغريب . وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يغمر اللون من الجناس أو الطباقي أو المشاكلة في أصباغ لون « التصوير » بل إن هذه الألوان جميعاً ليمر بعضها في أوعية بعض فإذا هي تتجلى في هيئات وشيات جديدة .

التصوير في شعر أبي تمام

لعل أهمَّ جوانب التصنيع القديم التي كان يستخدمها أبو تمام جانبُ التصوير الذي رأيناه يمتزج بالجناس والطباق والمشاكلة ، فقد كان أبو تمام يُشغفُ به شغفاً شديداً ، واستطاع أن يحالّه إلى أصباغه المختلفة ، وأن يستخدمها استخداماً واسعاً في شعره ، بحيث لا نجتمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكي أصباغ الطيّف وهي أصباغ لا تتقيد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاص ، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ في وضوح أنه كان يعتمد على صيغ « التدبيج » ، حتى يعطى لصوره ألواناً حسّية ملموسة ، كما نرى في مثل قوله :

كَأَنَّ سَوَادَ اللَّيْلِ ثُمَّ اخْضَرَّاهُ طَيَالِسَةٌ سَوْدٌ لَهَا كُفَّفٌ خُضِرُ (١)

وقوله في عتاب صديق :

لَا تَبْعَدَنَّ أَبَدًا وَإِنْ تَبْعَدْنَا أَخْلَاقُكَ الْخَضِرُ الرَّبِّي بِأَبَاعِدِ
وإن الإنسان ليخيل إليه كأن أبا تمام استوعب جميع صور التدبيج في شعره ، وكان ما يزال يُحكّم في صوره حتى يقول :

وَصَلَتْ دُمُوعًا بِالنَّجِيعِ فَخَدَّهَا فِي مِثْلِ حَاشِيَةِ الرَّدَاءِ الْمُعْلَمِ (٢)

فالدُمُوعُ اختلطت بالدم وسالت على خدّها حتى أصبح كأنه حاشية لرداء مخطط ، أرايت إلى هذه الصورة ؟ إن أبا تمام يعتمد في ضبطها على « التفصيل » في التدبيج ، وهو كثيراً ما كان يلجأ إليه كأن يقول :

نَضًا ضَوْءُهَا صَبِغَ الدُّجُنَّةَ فَاَنْطَوَى لِبَهْجَتِهَا ثَوْبُ الظَّلَامِ الْمَجْرَعِ (٣)

(١) طيالة : جمع طيلسان ، وهو ثوب فارسي . الكفف : الحواشي .
(٢) طيالة : جمع طيلسان ، وهو ثوب فارسي . الكفف : الحواشي .
(٣) نضا : خلع . المجزع : المختلط سواده ببياضه .
(٢) النجيع : الدم .

وأى طراقة وبراعة فى التدبيج تبلى هذا التصوير وما به من خيال وتلوين ،
فتلك صاحبتة تخلع صبغ الليل بنورها ، وهو صبغ تجرى فيه خطوط من البياض
والسواد ، وانظر إلى قوله :

خضبت خدّها إلى لؤلؤ العقد دماً أن رأته شواقي خضيباً (١)
يقول إن صاحبتة قد خضبت خدّها بالدمع إذ رأته قد اشتعل رأسه شيئاً ،
ولكنه لم يكتف بهذا التصوير والتدبيج ، وكأني به أراد أن يجعلنا نشاهد منظر
هذه الدموع وهى تتساقط ، فأضاف الوضع وقال إلى لؤلؤ العقد ، وبذلك جعلنا
نرى الصورة رؤية كأنها حقيقية فالدموع تتناثر على لؤلؤ العقد وتختلط بجذاته وألوانه .
والحق أن أبا تمام كان يحسن هذا الصبغ فى تصويره إحساناً شديداً ، وهو
إحسان ينسبنا مسلم بن الوليد ، بل هو ينسبنا ابن الرومى ، وكان يعنى
بالصورة فى شعره إلا أنها عناية يقلد فيها أبا تمام أستاذه فى هذا الفن ، وكان
يستعير منه هذا الصبغ من التدبيج ، كما كان يستعير منه صبغين آخرين ،
هما « التجسيم » و « التشخيص » . أما التجسيم فقد ملأ به أبو تمام شعره إذ نراه
يجسم المعانى فى صور مادية حسية حتى تثبت فى نفوسنا كأن يقول :
راحت غواني الحى عنك غوانياً يلبسن نأياً تارةً وصدوداً
أحلتى الرجال من النساء مواقعاً من كان أشبههم بهن خدوداً
فقد جسم النأى والصدود فى هذه الثياب الغريبة غرابة ثوب الزمن فى قوله
لبعض ممدوحيه :

ومن زمن البستنيه كأنه إذا ذكرت أيامه زمن الورد
وهى كلها أثواب غريبة غرابة ذلك الشنف من مآثر ممدوحه إذ يقول :
حتى لو أن الليالى صورّت لغدت أفعاله الغر فى آذانها شنفاً (٢)
وصاغ أبو تمام من هذا التجسيم شيئاً كثيراً فى أشعاره بل صاغ بدعاً
وخيالاً رائعاً على شاكلة قوله :

(١) الشواة : جلدة الرأس . خضيباً : (٢) الشنف : القرب .
مصبوغة بالحناء من أجل الشب .

وركب يساقون الرُّكَّاب زُجاجةً^(١) من السَّيْرِ لم تقصد لها كف قاطب^(٢)
فقد أَكَلُوا منها الغَسَّوارب بالسَّريِّ وصارت لها أشباحُهم كالغواربِ^(٣)

وكان الشعراء منذ الجاهلية يتحدثون كثيراً عما تصنعه كثرة السَّريِّ بإبلهم من هزال ونحول حتى ليقولون إن سنامها تأكل . ولم يكذب يلمُّ أبو تمام بهذا المعنى حتى أخرجه في تلك الصورة الخيالية المبعدة في الخيال ، فإذا الراكبون يسقون إبلهم خمرًا من السير لم تخرج بماء ، وفي أثناء ذلك تذوب أسننتها ويصيبهم من الضمور ما يجعل الناظر من بعيد ، يظنهم أسننتها الحقيقية . وبعضى في القصيدة يمدح أبا دُلْفٍ العِجْلِيَّ ، فيقول مضيئاً وشياً واضحاً من التشخيص :

تكاد مغانيه تهش عراصها فركب من شوق إلى كل راكب
يرى أقبح الأشياء أوبئة أمل كسسته يد المأمول حللة خائب

فالمغاني تهش سروراً للنازلين ، بل لأنها تريد أن تقصد العفاة لا أن تنتظرهم حتى يقصدها . أما هو فلا يرى قبلاً أقبح من ثياب الخيبة والفشل . والقصيدة جميعها صور من هذا الطراز . ولا يزال يفتنُّ بهذا الخيال الرائع ، الذي تنتقل في مباحجه وخاصة حين يصور الطبيعة ، وقصيدته :

رَقَّتْ حواشي الدهر فهى تمرَّ مرُّ وغدا الثَّرى في حُلِيِّه يتكسَّرُ^(٤)

من فرائده في وصف الربيع ، وقد جعله فاتحته . وواضح أنه في المطلع يمثل الدهر في تلك الحواشي الزاهية المشرقة التي يتمايل فيها الثرى وكأنه عروس تتثنى في حليها وتتكسَّر في زينتها . ويستمر فيتصور الربيع مجتمعا للشتاء والصيف ، فن هذين الضمدين اللذين يتمثلان في طقسه وفيما أنبتة الشتاء وأخرجه من نوره يتألف منظره البهيج ، وما يزال حتى يقول :

ونَدَى إذا دَهَنَتْ به ليممُ الثَّرى خِلَّتْ السحاب أناه وهو مُعَدَّرُ^(٥)

(١) القاطب : مازج الخمر بالماء .

(٢) الغوارب : الأسنة ، والسري :

(٣) تمرر : تمايل ليلاً ونعماً ، يتكسر : يتثنى .

(٤) اللم : جمع لمة وهي الشعر المجاور

شمة الأذن . مندر : ذو غدائر .

(٥) السير ليلاً .

فهو يتصور النَّدَى بكرياته اللؤلؤية طيباً سقط من غدائر السحاب وشعره
المسترس على لم الثرى ولحاه من العشب والأشجار . ونمضي معه فيقول :

من كل زاهرة ترققُ بالنَّدَى فكانها عينٌ إليك تُحَدِّدُ^(١)
تبدو ويحجبها الجسمُ كأنها عذراءُ تبدو تارةً وتُخَفِّرُ^(٢)
حتى غدتْ وهتدأتها ونِجادُها فيستين في حُلُلِ الربيع تبسخرُ^(٣)

وليس من شك في أن هذا تشخيص رائع . وقد ذهب أبو تمام يعمم هذا التشخيص في جميع صوره وأفكاره ، ولم يقف به عند هذا الجانب من شعر الطبيعة ، بل نشره في جميع جوانب شعره . على أن هذا الصنيع كان محور حملة ، شديدة عليه ، حملها النقاد المحافظون من أمثال الآمدى ، وقد فتح فصلاً في كتابه (الموازنة) استعرض فيه طائفة من أبيات هذا الصَّبغ وصفها بالقبح ، غير أن القبح عند الآمدى لا يعنى قبح الصورة ، إنما يعنى — كما يقول — خروج أبى تمام على تقاليد العرب في استخدام الاستعارة ، إذ هم يستخدمونها « فيما يقارب المشبه ويدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو يكون سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشئ الذى استعيرت له وملائمة لمعناه »^(٤) . وهنا يظهر التحكم في الفن والفنانين ، فن قال إن الشاعر أو الفنان ينبغي أن لا يخرج دائماً على التقاليد ؟ إن من حق الفنان أن يجدد وأن يقترح من الأدوات ما يريد . ولعل التبريزى كان أكثر دقة من الآمدى حين قال إن أبا تمام له مذهب خاص في الاستعارة . وما دامت المسألة مسألة مذهب فقد كان يحسن بالآمدى وأمثاله من النقاد المحافظين أن يخضعوا لهذا المذهب الجديد ، وأن يعرفوا أن هذا نوع آخر في الاستعارة ليس هو الاستعارة المألوفة ، ومن الممكن أن تأتى ناقد ويسميه اسماً جديداً لا يتصل بالاستعارة ، وهم أنفسهم قد سموه الاستعارة المكنية على نحو

(١) زهرة : زهرة ، ترقق بالندى :
يضطرب فيها . تحدر ، يريد تحدر الدمع
وهي ناظرة إليك .
(٢) الجسم : نبات كثيف . تخفر :
تستحي فتختفى .
(٣) الودعات : السهول المنبسطة ، النجاد :
التلال .
(٤) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧ .

ما نعرف في كتب البلاغة العربية ، ولكنهم عادوا فاحتكموا إلى التشبيه في بيان هذه الاستعارة ، وبذلك لم ينفع الاسم المقترح وعاد الخلط والإبهام .

ولأنه ليحسن أن نفصل هذا الصَّبغ من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم « التشخيص »^(١) (Personification) وفصلوه عن المجاز (Metaphor) وكان يسميه أرسططاليس قوة وضع الأشياء تحت العين^(٢) ، إذن كنا لا نقع في عيب أبي تمام ولومه على أساس تصور القدماء ونُقَّادهم لهذا الجانب من التصوير .

ولأنه لينبغي أن نعرف أن أبا تمام لم يحدث هذا الصَّبغ في اللغة العربية إحداثاً ، فن قبله نجد له أمثلة منتشرة في النصوص القديمة ، وذكر ابن المعتز في كتابه البديع طرفاً^(٣) منها ، من ذلك قوله تعالى : « هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب » ، وقوله عز وجل : « أو يأتيهم عذاب يوم عقيم » : وجاء في الشعر الجاهلي ، يقول امرؤ القيس في وصف الليل :

فقلت له لما نمطى بصلبيهِ وأردف أعجازاً وناءً بكلكلٍ^(٤)

ويقول طُفَيْل :

وجعلتُ كورى فوق ناجيةٍ يقات لحم سَنَامها الرَّحْلُ^(٥)

ويقول لبيد :

وغداة ريحٍ قد كشفتُ وقيرةً إذ أصبحتُ بيدٍ الشمال زِمَامُها^(٦)

(٤) تمطى : امد . صلبه : ظهره .

الأعجاز : جمع عجز ، وهو مؤنر الحيوان .

ناء بكلكل : نهض بصدرة .

(٥) الكور : الرجل . الناجية : الناقة

القوية السريعة .

(٦) القرة : ما يصيب الإنسان من القر

وهو البرد . الشمال : الريح . يريد أنه كفت أذى

الريح والبرد بتوزيع الطعام على الفقراء .

(١) J.F. Genung, The Working Principles of Rhetoric, p. 84.

(٢) انظر الفقرة الحادية عشرة في كتاب المِجَاز من مؤلف الخطابة لأرسططاليس في مجموعة

W. D. Ross, The Works of Aristotle, Vol. XI.

(٣) انظر كتاب البديع طبع كراتشوفسكى ص ٣ وما بعدها .

ولكن أبا تمام أكثر منه واتخذ مذهباً له يَغْمُرُ فيه أبياته ، فماتزال تتألق في صبيغ عجيب . والحق أن الآمدى لم يكن موفقاً هو وأضرابه من النقاد المحافظين حين وضعوا لصيغ التشخيص قاعدة وأخذوا يناقشون أبا تمام على أساسها . على أن هناك جانباً في تصوير أبي تمام خلطوا بينه وبين صبيغ التشخيص ونقص جانب « الإغراب في التصوير » إذ كان يغرب أحياناً فيأتى بصورة غير مألوفة كهذا البيت يقوله في بعض ممدوحيه :

كأننى حين جرّدتُ الرجاء لهُ غَضّاً صبيبتُ به ماءً على الزمنِ
فقد كان الآمدى يستقيح منه أن جعل الزمان كأنه صبّ عليه ماء ؛ وهى ليست صورة قبيحة . هى غريبة ولكن غرابتها لا تننى تعبيرها عن فكرته وما احتوته من جمال ، ومن ذلك قوله :

حتى إذا اسودّ الزمان توضّحوا فيه فغودر وهو فيهم أبلق^(١)
فقد كان الآمدى ينكر هذه الصورة التى جعل فيها الزمان أبلق ، كما كان ينكر كبد المعروف في قوله :

لدى ملكٍ من أَيْكَةِ الجود لم يزلْ على كبد المعروف من فعله برْدُ
وأنكر إنكاراً شديداً أن يجعل للشتاء أخدعا في قوله بصور انتصار أبي سعيد الثغرى في بعض معاركه مع الروم وقد تراكت الثلوج :

فضربت الشتاء في أخذ عَيْهِ ضَرْبَةً غادرته فتودّار كُوباً^(٢)
والبيت بدون شك طريف ، إذ جعل أبو تمام الشتاء بوعوثة ثلوجه فرساً جامحاً ، وجعل انتصار أبي سعيد فيه كأنه ضربة سُدَّتْ إليه ، فقضت على جموحه وشراسته وجعلته سهل القياد ذلولاً . ولكن الآمدى لا يُعجَبُ بالبيت لأن فيه الاستعارة المكنية التى يرى فيها خروجا على عمود الشعر العربى ، وإذا رجعنا إلى البيت في الديوان وجدنا معه أبياتاً رائعة تكمل صورة هذا الانتصار الذى رفع به

والقود : الدلول .

(١) توضّحوا : بانفوا .

(٢) الأخدع : عرق في صفحة العنق ،

أبو سعيد رأس الدولة العباسية في صراعها مع دولة الروم الشرقية ، وهي تجرى على هذا النمط البديع .

لقد انصرفت والشتاء له وجـ ه يراه الرجال جبهه ساقطوباً (١)
طاعنا منسحر الشمال متبيحا لبلاد العدو موتاً جندوباً
في ليل تكاد تبتقي بخند الشـ من ريجها البليل شحوباً
فضربت الشتاء في أخذ عيـه ضربته غادته قوداً ركوباً
لو أصحنا من بعدها لسمعنا لقلوب الأيام منك وجيباً (٢)

وهي قطعة بديعة ، تصور أعداء أبي سعيد في الشمال ومعهم الثلوج ، وهو يقتحم عليهم من الجنوب معاقلهم فيحطسها حطماً .

والحق أن هذه الصور جميعاً التي وقف عندها الأمدى (٣) ليست قبيحة ، إنما كل ما يمكن أن يقال أن طائفة منها غير مألوفة ، وأن أبا تمام قد ينسيه تعمقه في مذهبه وشغفه بالصور والتصوير ما قد يكون في بعض رسومه من صور غريبة ؛ وهي إن دلت على شيء فلأنها تدل على أنه كان يعجب إعجاباً شديداً بما يتخذه في حرفته من أدوات فنية جديدة ، وهي جميعها أدوات كان يريد بها أن يزخرف الفن ويزينه ، غير أنه كان يقع من حين إلى حين على زخرف غريب غير مألوف ، فيتشبث به خصومه ويبالغون في الإضرار عليه .

ومن المحقق أنه كان في جوانب كثيرة من هذه الصور الغريبة يحاول أن يحدد وأن يلائم بين العصر وأفكار الشعر كما نرى في مثل قوله :

سلوتُ إن كنتُ أدري ما تقول إذن جعلت أنملة الأحزان في أذني

فتلك أنملة غريبة غرابة تلك الصورة إذ يقول :

أتاني من الركبـان ظنٌ ظننته لففتُ له رأسى حياءً من المجد

والارتجاف .

(٢) الموازنة ص ١٠٧ وما بعدها .

(١) انصرفت : رجعت مسرعاً ، والجهم

القطوب : العبوس .

(٢) أصحنا : أصغينا . الوجيب : الخفقان .

فهذا الغطاء لوجهه من الخجل غريب ! ولكن من يقول بأن الشاعر ينبغي أن يقف دائماً عند الذوق القديم ولا يكون رائداً لبدع جديد .

ومهما يكن فقد كان أبو تمام يحاول أن يبتكر في الصور وأن يغرب فيها ، وما فائدة الرق العقلي الحديث الذى أصابه الشاعر العباسى فى القرن الثالث إن لم يستوعب فى شعره مثل هذه الصور الجديدة . ولعل ذلك أهم ما يفرق بين فنه فى التصوير وفن أستاذه مسلم ، كما يفرق بين فنه وفن ابن الرومى ، فإن التصوير لم يستغرقهما على نحو استغراقه لأبى تمام ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما أصبح الشعر عنده ضرباً من لوحات الرسامين ، فهو معنى فيه دائماً بالتصوير ، مشغوف بكل خيال نادر طريف .



استخدام أبى تمام لألوان تصنيع جديدة

وأبو تمام لا يقف بفنه عند هذه الألوان القديمة من التصنيع التى يبتهج بها الحيس ، بل نراه ينفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل ، وهى « ألوان قاتمة » كانت تتسرب إليه من الفلسفة والثقافة العميقة . وفى هذه الألوان القاتمة الجديدة تستقر مهارته إذا قسناه بغيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولهما إلى فن وشعر ، إذ تتعلق بهما ألوان التصنيع السابقة ، أو بعبارة أدق يتعلقان هما بتلك الألوان ، فإذا كل لون منها يعبر عن فكر عميق ، فالطباق والجناس والتصوير والمشاكلة ، كل ذلك يزدوج بالفلسفة وألوان الثقافة القاتمة ، فيجلبه الغموض فى كثير من جوانبه وأجزائه ولكن أى غموض ؟ إنه « الغموض الفنى » الذى يشبه تنفس الفجر ، فالأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبو تمام من ألوان يلتف فى ثياب من هذا الغموض ، بل فى ألوان قاتمة من هذه الظلال التى لا تحجب النور ولكن ترسله بقتدر ، فيضئ على كل ما يمسح حسناً وجمالاً .

وقد وقف العباسيون طويلاً عند هذا الجانب من « الغموض الفنى » عند

أبي تمام وتحدثوا عما فيه من صعوبة والتواء ولم يتحدثوا عما فيه من بديع وجمال . يقول الآمدي عنه إنه « ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج »^(١) ويروى الرواة أن أعرابياً سمع قصيدته (طلل الجميع لقد عفوت حميداً) فقال : إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها فلما أن يكون قائلها أشعر الناس ولما أن يكون جميع الناس أشعر منه^(٢) . وليس من شك في أن هذا الأعرابي كان صاحب حس مرهف دقيق، ويقصُّ الآمدي أن ابن الأعرابي اللغوي المعروف سمع شعره فقال « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل »^(٣) . ولعل من الطريف أن أبا العباسيَّ شلَّ سمعه ينشد إحدى قصائده فقال له لماذا لا تقول ما يُفهمهم ، فأجابه على البديهة وأنت لماذا لا تفهمهم ما يُقال^(٤) : وكأنني بأبي تمام يعلن عن اتجاه جديد في الشعر العربي فقد تطور هذا الشعر وتطور معه صاحبه ، ولم يعد عملاً شعبياً بل أصبح عملاً عقلياً راقياً ، فالشاعر ليس من واجبه أن ينزل إلى الجمهور بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه . وهذه الفكرة فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبي تمام لأول مرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي إحدى الأفكار المهمة التي تثار في النقد الحديث فهل يحسن بالشاعر أن يسير وراء الجمهور أو يحسن به أن يصعد بالجمهور إلى آفاقه العليا من الفلسفة والثقافة والعمق والدقة ؟ إن الشعر يكون في أول أمره شعبياً ثم يظهر النثر ويرق الفكر ويصبح ترفاً ، فلا يكون لعامة الناس إنما يكون لخاصتهم من المثقفين ثقافة عميقة . وهذا ما حدث في العصر العباسي عند أبي تمام ، فقد أصبح الشعر ترفاً وأصبح الشاعر لا يقصد إليه إلا ليرضى الطبقة المثقفة الممتازة ، لا ليعبر عن شعور الجمهور كما كان الشأن في القديم . وإذن فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبي تمام النزول من هذا الأفق الذي اختاره لنفسه . ليس ذلك من حق أبي العميثل ولا من حق اللغويين أمثال ابن الأعرابي ، إنما هو من حق المثقفين في عصره بالثقافة الحديثة الذين

(٣) الموازنة للآمدي ص ٤ .
(٤) معاهد التنصيص ١٥/١ .

(١) الموازنة للآمدي ص ٢ .
(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٤٥ .

يسميهام الآمدى أصحاب المعانى والفلسفة ، وهل يجوز فى هذا العصر الذى نعيش فيه أن نحكم فى شاعر مثقف بالثقافة الحديثة ناقداً لم يتقن بهذه الثقافة ولم يأخذ بحظ منها ، كما هو الشأن عند أبى العميثل وابن الأعرابي بالقياس إلى أبى تمام ؟ إننا لا نشك فى أن مثل هذا الناقد لا يصلح للحكم على شاعر يختلف عنه فى المزاج والثقافة .

ونحن لا نصل إلى القرن الثالث حتى يختلّ التوازن بين النقاد والشعراء فقد كان أكثر النقاد من الرواة والمثقفين الذين لا يتصلون بالثقافة الحديثة ، فكروا الحديث على هذا الأساس وأحبوا ما اتصل بعمود الشعر العربى وآثروه على ما يتصل بعمود الفلسفة والثقافة الحديثة . ونحن لا نستجيب لحكم هذه الطائفة على أبى تمام بل نحن نقف مع أنصاره من أصحاب المعانى والفلسفة ، فإن من يطلب اللذة العقلية فى الفن لا بد أن يعجب بهذا الشاعر المتفلسف الذى ما يزال يستهدف للخواطر الباطنة والمعانى العويصة ، فإذا هو يتعثر فى بعض الأساليب والتراكيب ، وإذا هو ينحرف عن عمود الشعر المألوف ولكنه انحراف محبب إلى نفوسنا رغم لوم اللاتمين ونقد الناقدین .

ومهما يكن فإن شعر أبى تمام يستحوذ على صعوبات كثيرة إذ نراه يمتلىء بكثير من الأسرار الغامضة التى تجعل الإنسان يخرج عن نطاق نفسه ويسير مع الشاعر كما يريد له فى هذا العالم الخالم . أما ما فيه من صعوبة والتواء فذلك طبعى عند شاعر كان يعتمد فى شعره على الفلسفة والفكر والدقيق ، وهل يمكن لشاعر يلعب العمق والخفاء فى شعره وتلعب الفلسفة والثقافة فى فنه أن يعبر تعبيراً مألوفاً ؟ إنه يبحث ويجرب ، وكل عبارة عنده إنما هى بحث وتجربة ، وقد يخطئ أحياناً فى بحثه وتجربته لأن اللغة لم تتعود التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب . إنه يبتكر أفكاراً وصوراً جديدة ، ولكنه يحس دائماً أن اللغة لا تستطيع أن تؤدّى ما يريد ، وما اللغة ؟ إنها ليست إلا رموزاً غامضة ، وإن نظرية اللغة لتحتل حيزاً واسعاً فى دراسات النقد الحديث ، وقد كتب «ريتشاردز» و«أوجدن» كتاباً قيماً فى هذه النظرية سميها معنى المعنى (The Meaning of Meaning)

ونحن نرى هذا الكتاب يقرر منذ الفصل الأول أن الكلمات ليست إلا رموزاً تؤدي بها ما في أنفسنا، وهي رموز ناقصة لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحددها إلا ما اتصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن ، أما ما يتصل منها بالمعنويات والعواطف فإنه غير مضبوط ولا محدود . ويعرض الكتاب لقوة الكلمات في الرمز وما يسودها من غموض وإبهام وما قام به الفلاسفة والسوفسطائيون من ضبط مدلولاتها وما صنعه أرسططاليس في منطقته من ذلك الضبط . ويتحدث الكتاب عن أهمية الشروح والتفاسير في فهم الشعر وأنها دليل على أن معانيه وضعت في رموز . وما يزال الكتاب يبحث بحثاً واسعاً طريفاً في صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وما يكتنف الألفاظ من تحوير في استعمالها المختلفة عند الأدباء، بحيث يمكن أن يقال إن للكلمات وظيفة لغوية أو معجمية، ولكن هذه الوظيفة تضاف إليها وظائف أخرى حسب رغبات الأدباء والشعراء وما يريدونه في عباراتهم بتلك الرموز القاصرة ، ومن أجل ذلك كانوا يحرفون في مدلولاتها تحريفاً واسعاً حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم ، وهي معانٍ أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطللحنا عليها ، بل هي أصعب من أن تؤديها ، ولذلك كان من حقهم أن يحوروا فيها حسب إراداتهم الفنية . والكتاب يفيض بأبحاث واسعة في صعوبة اللغة والتعبير الفني .

ولأنما سقنا هذا الكلام أمام بجانب الغموض والمعاني العويصة في شعر أبي تمام لأن هذا الجانب أثار ضجة واسعة حول شعره وفنه في النقد العباسي ، وهي ضجة تشبه — من بعض الوجوه — تلك الضجة التي شبت في فرنسا حول مذهب الرمزيين حين تفرع عن مذهب البرناسيين (Les Parnassiens) فكما كان هؤلاء يعنون بالموسيقى والجمال المادى ويعيبون على الرمزيين غموضهم ، كذلك كان كثير من النقاد والأدباء في العراق ينحرفون عن أبي تمام وغموضه في فنه ، ويظهرون ميلاً إلى الجمال الصوقي عند البحترى وأمثاله، وكما كان الرمزيون حديث الحى اللاتينى والمنتديات الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر ، كذلك كان أبو تمام وفنه حديث المنتديات في بغداد ومجالس الأمراء والوزراء .

وقد أحدث هذا الصراع في فرنسا بين الرمزيين وغيرهم موجة واسعة من النقد ، وظهرت كتب وأشعار تنعى طريقتهم ، كما نجد عند فكير (Vicaire) الشاعر الفرنسي الريفى (١) وغيره . وحدث مثل ذلك في العراق إزاء أبي تمام ، إذ نرى ابن المعتز الشاعر يكتب رسالة في مساويه (٢) ، واتسعت هذه الموجة من النقد في فرنسا ، ولا تزال آثارها إلى اليوم ، كما اتسعت في العصر العباسي عند العرب ، ووجد لها أنصار ومعارضون كثيرون ، وكُتبت حولها كتب متعددة ، فكُتبت الصولي وكتب الآمدى وكتب غيرهما . وكان ذلك حرياً أن ينقل الشعر العربي نقلة واسعة ، غير أن خصوم أبي تمام ظلوا يزعمون أنه لا يضيف شيئاً إلى الفن إلا صعوبة وعسراً في التعبير ، وتلوؤموه من أجل ذلك كثيراً ولم يلتفتوا إلى أنه كان يحول في مجرى الشعر العربي وفي منابه ، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة في التعبير والتصوير كما ظن الآمدى وأمثاله ، إنما هي مسألة اتجاه جديد في الشعر . ونفس أنصار أبي تمام لم يستطيعوا وصف فنه على نحو ما نجد في النقد الفرنسي الحديث إزاء الرزيين ، ولذلك ظلت مدرستهم قائمة في فرنسا ، وتعدد أفرادها من أمثال (Verlain) ومالارمي (Mallarmé) كما تعدد تلامذتها ، أما أبو تمام فلم ينهض به أحد إلا نهوضاً قاصراً على نحو ما رأينا عند البهترى من جهة ، وعلى نحو ما سنرى عند ابن المعتز من جهة أخرى .

ومن عيب النقد العربي أنه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها في عصرنا الحديث ، ولذلك كنا نجد دائماً عند أصحابه خلطاً في فهم المذاهب والاتجاهات الفنية ، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه فني جديد ، وأكبر الظن أن ذلك كان من أهم الأسباب التي حالت دون التجديد الواسع في الشعر العربي ، فهذا أبو تمام يُدخل الغموض والدقة والفلسفة في الفن ، فلا يناقشه النقاد في أصول هذا العمل ، إنما يناقشونه في أسلوب ملئ أو عبارة غريبة أو صورة غير

Contemporaine, p. 198.

(٢) الموشح لمرزبان ص ٣٠٧ .

(١) D. Mornet, Histoire de la Littérature et de la Pensée Française.

مألوفة ، يناقشونه في ظاهر العمل ويتركون باطنه ، وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية والثقافية التي تلون شعره بألوان خاصة .

على أن وقوف النقاد العباسيين عند جانب الصعوبة والالتواء في هذا « الغموض الغنى » جعلهم لا يلتفتون إلى جانب الجمال فيه ، إذ كان أبو تمام يستخدم الثقافة والفلسفة في شعره استخداماً فنياً واسعاً ، يحاول بهما أن يحدث لنفسه أسلوباً متموجاً بالفكر زاهياً بالعقل شديد الحركة والحياة . ومن الصعب أن نفسر ما في هذا الأسلوب من تموج عقلي ، فإن أبا تمام لا يقف به عند جانب معين من ديوانه أو أبياته ، فهو ينشره فيها جميعاً كما ينشر الربيع خضرته على جميع النباتات والأشجار . ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن شعر أبي تمام خير مُثُلَ تصوّر ربيع الفكر العربي ومقدرته على الازدهار والإثمار ، وكما أن الربيع لا يُحجز بقطع خاصة من الرياض ، كذلك هذا الضرب من « التلوين العقلي » عند أبي تمام وما يصحبه من ضباب وغموض ، فإنه يعمّ به جميع أشعاره حتى ليخيل إلى الإنسان كأنما فارق التفكير الفنى عند العرب هيئاته القديمة المعروفة إلى هيئات جديدة ، ما يزال يغير فيها هذا التلوين العقلي الواسع الذى يثبت أبو تمام في جميع أطراف أسلوبه .

ونحن لا ننكر أن هذا الجانب وما صحبه من غموض أحدث كثيراً من العقد في رُقع النسيج العام لشعر أبي تمام ، ولكنها عُقْدٌ زاهية تدخل في مواد النسيج فتكسبه عمقاً وبعداً في الفكر والخيال . وقد أحدثت هذه العقد مظهرين عامين في شعره لا نشك في طرافتهما ولا في جمالهما ، أما أولهما فدقة التفكير وعمق التصوير ، وقد راح ينشرهما في كل شيق من شعره كأن يقول في وصف روض :

ومعرّسٍ للغيث تخفقُ فوقه^١ راياتُ كل دجْنَةٍ وطفاءٍ^(١)

وطفاء : ذات أهداب ، ويقصد بها خيوط المطر . ويريد بالرايات البرق .

(١) المعرس : المنزل ينزل به المرتحلون في آخر الليل . الدجّة هنا : السحابة المظلمة .

نُشِرَتْ حَدَائِقُهُ فَصَرْنَ مَا لَفَا لطرائف الأنواء والأنداء^(١)
فسقاه مسكُ الطَّلِّ كافورَ النَّدَى وانحلَّ فيه خَيْطُ كُلِّ سَمَاءٍ

فقد عبّر عن السحب التي يتلألأ البرق في أطرافها بالرايات المطرزة التي تخفق بالرياح ، ولكن ليس هذا ما يلفتنا في الأبيات إنما يلفتنا الشطر الأول من البيت الثالث ، فقد أبعد على نفسه فيه ، إذ ذهب يقول إن مسك الطلّ يسقى الروض كافور الندى ، وهي صورة معقدة ، فإذا يريد أبو تمام بمسك الطلّ ؟ وماذا يريد بكافور الندى؟ أما مسك الطلّ فإنه يريد به الرائحة العطرية التي تعبق من الروض إثر الطل والمطر الخفيف ، وأما كافور الندى فإنه ذلك الرشاش الذي تُعقّد قطراته بيضاء على أوراق الروض كالكافور ، وليس من شك في أن هذه صورة مركبة ، ولكنها تعبق بالمسك والطيب ، وهذا التلويح العقلي الغريب الذي يتضموع به ديوان أبي تمام كما يتضموع الزهر بشدهاء . ويقول النقاد من أمثال الآمدي إن شعر أبي تمام غامض ، ولكن أي غموض ؟ إنه غموض أوقات السحر التي كان يُعجّب بها أبو تمام ، وإنه لتنحلّ فيها خيوط من الضياء على حد تعبيره وهل هناك أجمل من تصويره لسقوط المطر بتلك الخيوط التي تنحلّ في الروض ؟ ! إنه تصوير طريف قلما يقع في ذهن شاعر إلا هذا الذي يستوعب الثقافة والفلسفة وتحوّلان عنده إلى طرائف من العمق في التفكير والتصوير .

وكان يقابل هذا المظهر من دقة التفكير وبعده التصوير مظهر آخر من الغموض الزاهي انتشر في شعره ، ونقص ما نجده في أبياته من « وفرة الاحتمالات » إذ يكثر فيها التأويل والشرح لما تمتاز به من عمق وإغراق في التفكير والخيال ، وتتعدد الشروح والتأويلات ، وتخرج من ذلك صور وتفسيرات على وجوه شتى . وقد عسى القدماء بهذا الجانب من الغموض عند أبي تمام ، وكتب المرزوقي فيه بحثاً طريفاً سماه (المشكل) عرض فيه للمشاكل من أبياته ، وراح يذكر ما يمكن أن توجه به من تأويلات طريفة ، فمن ذلك قوله :

(١) الأنواء : الأمطار .

ولمّا فآظلم كلّ شيءٍ دونها وأنارَ منها كلّ شيءٍ مظلّمٍ
يقول المرزوقي : « لما جزعَتْ لفراقها اشتدّ جزعها علىّ فأظلم كلّ شيءٍ في
عيني سواها ومن دونها ، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودّها لي
ما كان مغيباً عني ومظلماً عليّ . ويجوز أن يكون المعنى ارتاعت لما أحست
بالفراق وتولّته فآلقت قناعها فأظلم كلّ شيءٍ دونها لسواد شعرها فأنازل كلّ شيءٍ
مظلّم من بياض وجهها ، والأول أوضح وأجود »^(١) ، ويقول التبريزي : « وقد
يؤدّي لفظ الطائي معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أي غيرها . . وقوله
وأنارَ منها كلّ شيءٍ مظلّم أي من حسناتها تضيء الأشياء المظلمة »^(٢) .
وهذه الوفرة من الاحتمالات كما تأتي من دقة المعنى وبُعده تأتي أيضاً من
ثقافته ، ولعلّ مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قوله :

طال إنكارى البياضَ ولو عُمرُ رتُ شيئاً أنكرتُ لونَ السّوادِ

يقول المرزوقي : « يحتمل هذا البيت وجوهاً : أحدها ما قاله الأعرابي لما
استُوصف حاله ، فقال كنت أنكر الشعرَ البيضاء فقد صرت الآن أنكر الشعرَ
السوداء ، والثاني إن عُمرت شيئاً أسوداً من لوني وجلدي ما كان مبيضاً فأنكرته ،
وهذا كما قال العريّان بن المهتّم لما سأله عبد الملك عن حاله فقال ابيضّ مني
ما كنت أحب أن يسودّ واسودّ مني ما كنت أحب أن يبيضّ . . . في كلام
طويل ، ثم قال العريان :

وكنّت شبّابى أبيضَ اللون زاهراً فصرت بُعَيْدَ الشيب أسود حالكا
والثالث إن عُمرت شيئاً أنستُ بالبياض وسكنتُ إليه حتى أكون منكراً للسوداد
إنكارى الساعة للبياض »^(٣) .

والحق أن شعر أبي تمام شعر شخص مثقف ثقافة واسعة ما يزال يتسرب منها
ظلال من الغموض ولكنها ظلال زاهية ، إذ كان أبو تمام يخرج ما فيها من

(٣) المشكل للمرزوقي ص ٢١ . وانظر
البيان والتبيين ١ / ٣٩٩ والتبريزي ١ / ٣٦٠ .

(١) المشكل للمرزوقي (مصورة) بمكتبة
جامعة القاهرة ص ٤١ .
(٢) التبريزي على أبي تمام ٢٤٨ / ٣ .

٢٤٧

قَسَمَةٌ ويحولها إلى ما يشبه الألوان الزاهية . ليس غموض أبي تمام غموضاً مجللاً بالسواد ، بل لقد كان يزيل ما فيه من سواد ، فإذا هو يتشح بألوان فنية زاهية على تلك الشاكلة التي نرى فيها السحاب القاتم يُصْبِغُ بحمرة الشفق فتلتحم ألوان زاهية في كُفِّهِ وحواشيه .

٦

المرج بين ألوان التصنيع القديمة والحديثة
كان أبو تمام يعتمد في شعره على الغموض وأن تغشاه سحب زاهية من الفلسفة والثقافة ، وإن الإنسان لي شعر شعوراً واضحاً في أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التي كانت تفصل بين الشعر العربي من جهة وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رُفِعَتْ ، ولم يعد هناك ما يعوق التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفني والتفكير الفلسفي والثقافي . وإن الإنسان لي حار إزاء هذه الموهبة النادرة في المرج بين التفكير الثقافي والتفكير الفني ، فكل منهما يُغْمَسُ في ليقة الآخر ويصْبِغُ بأصباغه ، فيتغير عن شَيَاتِهِ المعروفة وهيئاته المألوفة . ونحن نستطيع أن نلاحظ هذ الصنيع الغريب من المرج والاتحاد في جانبيين متقابلين ، إذ نرى الأفكار الدقيقة تدور في وعاء التصوير فيحدث ضرب من الرمز البديع كما نرى الطباق يدور في وعاء الفلسفة فيحدث ضرب من الطباق الفلسفي الطريف .

الرمز

أما الرمز فولَّده تفكيره العميق ، إذ كان يلتفتُ لون التصوير على هذه الجانِبِ العقلي في شعره ، أو بعبارة أدق الجانِبِ الفلسفي ، فتحديث تلك الرمزية الواسعة التي يلاحظها كل من يقرأ في أشعاره . وكان يستعين على إحكامها بِصِبْغَيْنِ مهمين من أصباغ التصوير ، وهما « التجسيم والتدبيح » إذ نراه يحسم معانيه العميقة في صور حسية لا يلبث أن يدبجها بألوان مادية . وانظر إلى قوله في بعض ممدوحيه :

أبديتَ لي عن جِلْدَةِ الماء الذي قد كنتَ أَعْمَهْدُهُ كثير الطُّحْلُبِ

ووردت بي بحبوحة الوادى ولو خلتى لوقفت عند المذنب^(١)
يقول له إنك صفت لي العطاء وكنت أراه من غيرك كدراً وعسراً ولكن
انظر كيف رمز لهذه الفكرة فلنك تراه يبدأ فيجعل للماء جلدة ، كما قالوا
جلدة السماء وأديم الأرض ، ثم يستمر فيعبر عن الكدر والعسر بركوب الطحلب
للماء ، ويصور نفسه مع ممدوحه في بحبوحة الوادى وقطع الرياض بينما غيره يقف
به عند المذنب فلا ينيله إلا الوشل القليل .

وعم هذا التجسيم في شعر أبي تمام بحيث لا تخلو منه صفحة من صفحات
ديوانه كأن يقول لابن أبي دؤاد :

يا أبا عبد الله أوريته زندياً في يدى كان دائماً الإصلاذ^(٢)
أنت جئت الظلام عن سبيل الآ مال إذ ضل كل هادٍ وحادٍ

فقد عبر عن نجح مطلبه عنده وإخفاقه عند غيره بهذا الزناد الذى أوراه في
يده ، واستمر فقال إنه كشف الظلام عن طريق الآمال بينما ضل الحداة والرواد
هذه الطرق . وكما كان أبو تمام يستخدم التجسيم للرمز عن أفكاره البعيدة كان
يستخدم التدبيج ، ومرت بنا في الفصل الأول من هذا الكتاب صور منه
عند زهير إذ ذكر في معلقته الأنماط والسدول الحمراء ، كما ذكر المياه الزرقاء
وفئات العهن الذى يشبه حب الفسنا ، وهى جميعها صور كان زهير يعطيها الألوان
الحسية حتى تثبت في نفوسنا ، غير أنها كانت تستعمل عنده في حال ساذجة ،
فهى لا تعبر عن فكر إنما تعبر عن حيس وواقع ، أما عند أبي تمام فلمها
تتحول لتعبر عن فكر بعيد على نمط ما نراه يقول في رثاء ابن حنبل الطوسي
وقد قتل في الحرب :

تردى ثياب الموت حمراً فما دجى لها الليل إلا وهى من سندس خضر^(٣)

فقد جنح إلى التدبيج يستمد منه ما يريد من الرمز عن أفكاره ، ألا تراه

(١) بحبوحة الوادى : أواطيه . المذنب :

أن لا يورى الزند نارا .

(٣) دجى : أظلم .

(٢) أورى الزند : أظهر ناره . الإصلاذ :

يعبر عن قتل ابن حُـمَـيْد بتلك الثياب الحمراء التي غرقت في أصباغ الدم، حتى إذا دجى الليل وأظلم القبر أبدله منها ثياباً سندسية خضراء ليعبر عن رضوان ربه .
واقراً هذا البيت يقوله في الحرب أيضاً حين فُتِحَ العرب لعمورية :
إن الحِمَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُـمُرٍ دَلُّوا الْحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ
فقد جعل للحِمَامِ أولاموت لونين يختلفان باختلاف السمرة والبياض في ألوان القنا والسيوف ، واستمر فعبر عن الحياة بلونين يقابلان هذين اللونين السابقين ، وهما لونا الماء والعشب ، وكل ذلك ليرمز عن أسباب الحياة والموت ، وانظر إليه يقول في انتصار بعض القواد على بابل بآذربيجان :

جلوت الدُجى عن آذربيجان بعدما تردّت بلون كالغمامة أريد^(١)
وكانت وليس الصبح فيها بأبيض فأمسّت وليس الليل فيها بأسود
فلأنك تراه يعتمد على التدبّيج في التعبير عن أحوال آذربيجان الكثيرة والسعيدة ، وانظر إليه يقول :

أما وأبى الرّجاء لقد ركبتنا مطايا الدهر من ببيض وسود
فقد استخدم التدبّيج للرمز عن حوادث الدهر النحس منها والسعيد بتصويره لتلك المطايا من ببيض وسود . وعلى هذا النمط نرى كثيراً من جوانب ديوان أبى تمام يذهب هذا المذهب الرمزي في التعبير عن المعاني والأفكار بالصور والأخيلة الحسية والألوان المادية .

وكما كان أبو تمام يستخدم التصوير في التعبير عن أفكاره العميقة ، كذلك كان يستخدم الطباق والجناس والمشاكلة . ونحن نلاحظ من طرف آخر أن ألوان التصنيع القديمة كانت تمر في ظلال الثقافة والفلسفة ، فلماذا هي تتحول عن شيائها وهيئاتها ، وكما أن اللون يتحول عن شكله حين يمر في ضوء صناعي أحمر أو أزرق أو أخضر ، كذلك اللون من التصوير والجناس والمشاكلة والطباق عند أبى تمام حين يمر في فلسفته وثقافته العميقة . ولعل خير لون قديم يفسر ذلك هو لون الطباق ، فقد مر في أصباغ قائمة من الفلسفة أحواله إلى لون

(١) أريد : قاتم .

جديد مخالف للطباق المألوف ، وأقرأ هذا البيت :

هي البسْدَرُ يُغْنِيهَا تودُّ دُ وَجْهَهَا إلى كلِّ منْ لَاقَتْ وإن لم تودَّ دِ
فإنك ترى طباقاً فلسفياً جديداً ما يزال أبو تمام يستخرج منه صوراً نادرة ،
وانظر إلى صاحبه فهي تودُّ من لا تود ، وهو يثبت هذا التضادَّ الغريب بتلك
المفارقة الطريفة ، فوجهها يتودد بسحره وجماله ، وإن رفضت هي هذا التودد
وأظهرت الإباء والامتناع ، أرايت إلى هذا الطباق ؟ إنه من نوع آخر غير
طباق الذاكرة الذي رأيناه عند البحري والذي يعتمد على العبث اللفظي حين
نذكر الوصل فيأتي المهجر ، والليل فيأتي النهار .

نوافر الأضداد

لم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً بسيطاً ، بل كان يستخدمه
استخداماً معقداً إذ يلوّنه بأصباغ فلسفية قائمة ما تزال تغيّر في إطاره بل في داخله
تغيرات تنفذ به إلى لون جديد مخالف للطباق ، فلماذا هو من طراز آخر غير
معروف ، طراز فلسفي إن صح هذا التعبير ، ففيه تناقض وفيه تضاد وفيه هذه
الصور الغريبة . وكان أبو تمام يستخدمه قاصداً إليه عامداً ، وكان يسميه
« نوافر الأضداد » . يقول في مديح ابن أبي دؤاد :

قد غرسم غرسَ المودة والشَّحْ ناء في قلب كل قارٍ وبادي (١)
أبغضوا عِزَّكم وودُّوا نَدَاكم فسَقَرَّوكم من بَغْضَةٍ ووداد (٢)
لأعدمتهم غريبَ مجدٍ ربّقتهم في عِراءِ « نوافر الأضداد » (٣)

قال المرزوقي : « يعنى بنوافر الأضداد ما قاله في البيت الثاني : الناس
يحسدونهم لشرفهم ويحبونهم لحدودهم » (٤) ، فهم يأتون بوصفين متضادين ،
ويجمعون بين متناقضين .

وتعلقت هذه النوافر من الأضداد بعُرى تفكير أبي تمام وتصويره ، ولم

(١) القاري : نازل القرى .

(٢) قروكم : أطعموكم .

(٣) ربّقتهم : شدتتم .

(٤) التبريزي على أبي تمام ٣٧١/١ .

تَسْخُلُ مِنْهَا صَفْحَةٌ مِنْ صَفْحَاتِ دِيْوَانِهِ ، وَيُظْهَرُ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَأْتِي بِهَا عَنْ فِلْسَفَةٍ فَقَطْ ، بَلْ كَانَ يَأْتِي بِهَا أَيْضاً عَنْ مَزَاجٍ ، وَلَعَلَّهُ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَانَ يَعْجَبُ بِجَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ ؛ فَقَدْ ذَكَرَهُ مَرَاراً كَثِيرَةً فِي شِعْرِهِ . وَكَانَ جَهْمٌ مَعْرُوفاً بِالتَّنَاقُضِ فِي فِكْرَتِهِ عَنْ عَمَلِ الْإِنْسَانِ ، إِذْ يَمْنَعُ أَنْ يَكُونَ لَهُ اخْتِيَارٌ وَقُدْرَةٌ عَلَى مَا أُمِرَ بِهِ فَهُوَ مُجْبَرٌ ، وَمَعَ ذَلِكَ يَجْعَلُهُ مَكْلَفاً يِعَاقَبُ عَلَى مَا يَفْعَلُ ، وَأَشَارَ أَبُو تَمَامٍ إِلَى ذَلِكَ فِي قَوْلِهِ لِبَعْضِ مَمْدُوحِيهِ :

عَمْرَى عُظُمَ الدِّينِ جَهْمِي النَّدَى يَنْبِي الْقُصَى وَيُثْبِتُ التَّكْلِيفَا

يَقُولُ التَّبْرِيزِيُّ : « أَيْ هُوَ فِي دِينِهِ وَعَقِيدَتِهِ مِثْلُ عَمْرٍو بْنِ عُبَيْدٍ وَعَلَى مَذْهَبِهِ ، وَفِي جُودِهِ وَسَخَائِهِ عَلَى مَذْهَبِ جَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ ، لِأَنَّهُ يَنْبِي أَنْ يَكُونَ لِلْعَبْدِ قُدْرَةٌ عَلَى مَا هُوَ مَأْمُورٌ بِهِ وَمَعَ ذَلِكَ يَجْعَلُهُ مَكْلَفاً أَيْ هُوَ مُجْبَرٌ عَلَى الْبَذْلِ فَلَا يُمْكِنُهُ تَرْكُهُ » (١) . وَانْظُرْ كَيْفَ اسْتَغْلَلَ هَذَا الْمَذْهَبُ مِنَ الْجَبْرِ اسْتَغْلَالاً فَنِيّاً وَاتَّخَذَهُ لِيَعْبُرَ عَنْ فِكْرَةٍ عِنْدَهُ تَعْبِيراً مِنْ طَرَازٍ غَيْرِ مَأْلُوفٍ . وَأَرَادَ مَرَّةً أُخْرَى أَنْ يَصِفَ الْخَمْرَ وَأَنْ يُغْرِبَ فِي وَصْفِهِ فَلَمْ يَجِدْ إِلَّا مَذْهَبَ جَهْمِ وَإِلَّا عَقْدَةً أُخْرَى مِنْ عَقْدِهِ ، فَذَهَبَ يَقُولُ :

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ

فَهِيَ جَهْمِيَّةٌ أَيْ لَيْسَ لَهَا اسْمٌ وَمَعَ ذَلِكَ تَلْقَبُ بِجَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ ، وَأَصْلُ الْفِكْرَةِ أَنَّ جَهْمَ بْنَ صَفْوَانَ « كَانَ يَمْتَنِعُ مِنْ أَنْ يُسَمَّى اللَّهُ بِاسْمٍ ، وَيَعْتَقِدُ أَنَّ الْاسْمَ إِنَّمَا يُطْلَقُ عَلَى الْجَوَاهِرِ وَالْأَعْرَاضِ ؛ فَيَقُولُ أَبُو تَمَامٍ رَقَّتْ هَذِهِ الْخَمْرَةُ حَتَّى كَادَتْ تَخْرُجُ مِنْ أَنْ تَكُونَ عَرْضاً أَوْ جَوْهَراً وَأَنْ تُسَمَّى شَيْئاً إِلَّا أَنَّهَا لِفَخَامَةِ شَأْنِهَا لُقِّبَتْ جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ » (٢) فَهِيَ مَسْمَاةٌ وَغَيْرُ مَسْمَاةٍ فِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ . وَكَانَ أَبُو تَمَامٍ يَرَى هَذِهِ الْأَضْدَادَ مَظْهَراً مِنَ الْمَظَاهِرِ الْأَسَاسِيَّةِ فِي الْحَيَاةِ ، يَقُولُ فِي بَعْضِ أَشْعَارِهِ :

فَلَا ذَرْبَ بِيْجَانٍ اخْتِيَالٌ بَعْدَمَا كَانَتْ مُعَرَّسَ نَكْبَةٍ وَنِكَالٍ
سَمَّجَتْ وَنَبَّهْنَاهَا عَلَى اسْتِسْمَاجِهَا مَا حَوْلَهَا مِنْ نُضْرَةٍ وَجَمَالٍ

(١) التَّبْرِيزِيُّ ٣٨٧/٢ .

(٢) التَّبْرِيزِيُّ ٣٤/١ وما يَتَّبَعُهَا .

ومن يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جداً وتارة بخيل جداً، وهو تارة متدين مسرف في تدينه وتارة ملحد مسرف في إلحاده . يقول صاحب مروج الذهب : « كان أبو تمام ماجناً خليعاً في بعض أحواله، وربما أدّاه ذلك إلى ترك موجبات فرضه تماجناً لا اعتقاداً . . . قال المبرد وهو مع هذا الذى يقول :

وأحقُّ الأنام أن يقضىَ الديُّنَ نَ امرؤُ كان للإله غريماً

وهذا قول مبين لهذا الفعل ^(١) . وبينما نرى في ديوانه وصفاً لحِجَّة حَجَّها، إذا بهم يروون أنه ظهر منه في أثناء زيارته لابن رجاء بفارس ما جعل هذا الوالى يرتاب في قيامه بقروض الدين، فسأله عن ذلك، فأبدى أنه يشك في قيمة أداء هذه القروض ^(٢) .

وكل ذلك يدل على أن عقل أبى تمام كان مفعماً بنوافر الأضداد ، وقد راح يستخدمها في أبياته استخداماً فنياً واسعاً، فإذا هى تتحول إلى لون زاه من ألوان الفن الزاهية . وقرأ هذا البيت يقوله في بعض ممدوحيه :

صبيغتُ له شيمَةً غراءً من ذهبٍ لكنها أهلكُ الأشياءَ للذهبِ

فستجلك أمام تفكير جديد ، شىء يُهلك نفسه، بل هو ذهب يهلك نفسه هذا الإهلاك الغريب الذى يستخرجه أبو تمام من نوافر الأضداد ، فإذا هو يعبر عن ممدوحه بصورة متضادة ، صورة ذهبية تروع السامعين لغرابتها وما بها من لمعان الذهب ، بل من لمعان الفلسفة والفن . وانظر إلى قوله :

بيضاءُ تَسْرِى في الظلام فيكْتَسِي نوراً وتَسْرُبُ في الضياء فيُظْلِمُ

أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم ؟ إن حقائق الأشياء تتغير في شعر أبى تمام على هذه الصورة التى نرى فيها الضياء المظلم وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شىء أن يعبر عن فنتته إلا أن يعود أبو تمام فيأتى بصورة أخرى ولكنها متعاكسة ، صورة ظلال مشرقة ، إذ يقول :

(١) مروج الذهب للمسعودى (طبع أوروبا) (٢) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠ . ٣٥١/٧

٢٥٣

أَصْلُ كِبْرُودِ الْعَصْبِ نَيْطٌ إِلَى ضُحَى عَبَقِ بَرِيحَانِ الرِّياضِ مُطِيبٌ (١)
وَضَلالُهُنَّ الْمَشْرِقاتُ بِخُرْدٍ بِيضٍ كَواعِبَ غامِضاتِ الْأَكْعَبِ

فهو يتصور الظلال مشرقة لإشراق الشمس ، وهو يتصور الضياء مظلماً
ظلام الليل ، وهو على هذه الشاكلة يشوه في ألوان الطبيعة تشويهاً يزيئها ، فإذا
الظلال مشرقة ، وإذا الأضواء مظلمة ، بل إن جوانب اليوم نفسه ليحل بعضها
مكان بعض في ارتباك طريف ، فالصبح كأنه مغرب على نحو ما نرى في وصف
أخلاق الحسن بن وهب :

مَتَعْتُ كَمَا مَتَعَ الضُّحَى فِي حَادِثٍ دَاجٍ كَأَنَّ الصَّبْحَ مِنْهُ مَغْرِبٌ (٢)

والليالي كأنها أسحار ، يقول في بعض ممدوحيه :

أَيَّامُنَا مَصْقُولَةٌ أَطْرَافُهَا بِكَ وَالليالي كُلُّهَا أَسْحَارُ

والأسحار كأنها ضحى ، يقول في وصف الربيع :

لَمَّا بَكَتْ مُقَعَّلُ السَّحَابِ حَيًّا ضَحَكَتْ حَواشِي خَدِّهِ التَّرَبُّبِ
فَكَأَنَّهُ صُبْحٌ تَبَسَّمَ عَنْ سَحَرٍ ضُحَيْلٍ فِي ضُحَى شَجِبِ

بل أنوار الشمس مختلطة بأزهار الربيع كأنها أضواء القمر :

يَا صَاحِبِي تَقْصِيًا نَظْرِيكَمَا تَرِيَا وَجْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ
تَرِيَا نَهَارًا مَشْمَسًا قَدْ شَابَهُ زَهْرُ الرَّبِيِّ ، فَكَأَنَّمَا هُوَ مُقَمَّرُ

وعلى هذا النمط تمتزج أصباغ الطباق عند أبي تمام بهذه الأصباغ الفلسفية
الغريبة من نوافر الأضداد ، فإذا بها تخرجنا من أوقاتنا التي تقيّدنا ، وتطلقنا
من عقال أمكتتنا ، وتجعلنا نتحرّر في داخلنا من كل ما يتعلق بنا . ولعل هذا
هو معنى ما يقولونه من أن الشاعر الممتاز له جو غريب ينقلنا من عالمنا الذي
نعيش فيه إلى عالم آخر طليق من الوهم ، عالم ينشر فيه أبو تمام من عبق هذه
الأضداد ما يؤثر به على أعصابنا وحواسنا تأثيراً يخلد في أذهاننا ، فإذا الظلال

(١) أصل : جمع أصيل . العصب : ثوب . (٢) متع الضحى : بلغ آخر غايته .
يماني منقوش . نيط : علق .

أضواء ، وإذا الأضواء ظلال ، وإذا الليالي أسحار ، وإذا الأسحار ضحى ،
وإذا الصبح مغربٌ والنهار الشمس ليل مقمر ، بل إذا الصحو يطر والمطر
يصحو :

مطرٌ يذوب الصَّحْوُ منه وبعدهُ صحوٌ يكاد من النضارة يُمَطِّرُ
أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذى يذوب منه الصحو ، والصحو
الذى يذوب منه المطر ؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التى توشك أن تجعل
الصَّحو يطر ؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقل أبى تمام كيف يحيلها إلى هذه
الصورة من الحياة والمطر . وإن كنت تعجب من هذه النضارة الممطرة ، فارجع
إلى شعره تجد نظرة أخرى شاحبة ولكن لا تقل عنها غرابة ، إذ يقول :

ربَّ خَفَضُ تحت السَّرى وَغَتَاءٍ من عَنَاءٍ وَنُضْرَةٍ من شُحُوبٍ (١)
فالنضرة قد تكون زاهية ، وقد تكون باهتة ، ويستخرج أبو تمام من أحوالها
صوراً متضادة ، فلذا هو يؤثر في مشاعرنا وينفخ في أرواحنا وعقولنا بهذا البوق
الغريب من نوافر الأضداد . ولنا لتبين من خلال هذا الصنيع كيف كان يملك
أبو تمام ناصية الفن والفلسفة جميعاً ، فهو يعرف كيف يستخدم الفلسفة في شعره
استخداماً فنياً ، إذ يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة التى تركها أستاذه مسلم
فتخرج له ألوان تصنيع جديدة .

الأقيسة الفنية

ولعل مما يتصل بذلك ما نراه عنده من استخدام الأقيسة المنطقية ، فقد كان
يستغلها استغلالاً فنياً إذ ما يزال بها حتى يغيّر شياتها المنطقية ، ويحدث لها شيات
جديدة من الشعر والفن . لأنها لم تعد أقيسة منطقية بالمعنى القديم بل أصبحت
« أقيسة فنية » يمتزج فيها القياس المنطقي بالموسيقى والشعر والتصوير . وانظر إلى
هذا القياس الطريف يقوله في الرثاء :

إنَّ ريبَ الزَّمانِ يُحَسِّنُ أنْ يَهْـ لدى الرَّزَايَا إلى ذوى الأحسابِ

(١) الخفض : سعة العيش . السرى :
السير ليلاً .

فلهذا يجِفُّ بعد اخضرارٍ قبل رَوْضِ الوهادِ رَوْضُ الرّوابي

ويقول في تحبيب الرحلة ومفارقة الأوطان :

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحى مُخلقٌ^(١) لذيّبا جتِيهه فاغترِبْ تتجدّد^(٢)

فلانى رأيت الشمسَ زِيدَتْ حَبَّةً^(٣) إلى الناس أن ليست عليهم بسَرْمَد^(٤)

وانظر إليه يخاطب صاحبه وهى تلموه على الارتحال، وما يلقى فيه من

أحوال :

أعاذلتى ما أخشنَ الليلَ مركبا وأخشنُ منه فى الملماتِ راكبه^(٥)

ألم تعلمى أن الزّمامَ على السّرى أخوال النّجج عند النّاثبات وصاحبه^(٦)

ذرينى وأحوالَ الزّمانِ أفانها فأهواله العظمى تليها رَغابُه^(٧)

دعيني على أخلاقِ الصّمِّ للى هى الوقْرُ أو سِرْبُ ترن نواديه^(٨)

فإن الحسامَ الهندوانى إنما خشونته ما لم تُفلّلْ مضاربه^(٩)

وعلى هذه الشاكلة كان يعرف كيف يُقنّع بقياسه فى أخرج المواقف ،

وليس هناك موقف أخرج من الشيب حين تشتعل به الرأس ، وقد استطاع أن

يخلص من هذا الموقف مصورا أسى صاحبه عليه ، ضاربا لها أقيسته الفنية

الطريفة ، يقول :

يومى من الدّهْر مثلُ الدّهْرِ مشتهرٌ عزمًا وحزمًا وساعى منه كالحقَبِ

فأصغيرى أن شيبًا لاح بى حدّثًا وأكبيرى أنى فى المهْد لم أشيب

فلا يؤرقك إيماضُ القَتيرِ به فإن ذاك ابتسامُ الرأى فى الأدب^(١٠)

السرب : الجماعة من النساء والفتيات ، ترن نواديه : تندبه .

(٦) الهندوانى : نسبة إلى الهند . ويريد

بالبيت أنه ينبغي أن يتجشم المشاق وهو شاب قبل أن تهده السنون فينبو نبو السيف

المفلل .

(٧) القتير : الشيب . إيماض : التماح .

(١) مخلق : من أخلق الثوب إذا بلى ، ويريد بالذيّبا جتِيه الوجه والمنزلة الأدبية .

(٢) سرمد : دائم .

(٣) الزمام : العزم ، والسرى : السير ليلا .

(٤) ذرينى : أتركينى ، أفانها من الإفناء أى أفنيتها وتفتينى .

(٥) الصم : القوية الصلبة ، الوقر : المال ،

لا تنكرى منه تخديداً تجلّله فالسيف لا يُزْدَرَى أن كان ذا شُطْبٍ (١)

وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يستخرج من الفلسفة والثقافة زخرفاً جديداً يضيفه إلى الزخرف القديم ، وإن الإنسان ليخيّل إليه كأنما رسخت الثقافة والفلسفة في ذهنه وتحولتا هناك إلى ما يشبه صندوق الألوان عند الرسامين . وقد أخذ يُحكم استخدام تلك الألوان في شعره ، كما أخذ يحكم استخدامه لألوان التصنيع القديمة ، تارة بما يستخرجه من أصباغها على نحو ما رأينا عنده في لون التصوير وأصباغه من تدبيج وتجسيم وتشخيص ، وتارة بإضافته اللون إلى لون آخر على نحو ما رأينا عنده في الطباقي والجناس حين كانا يمران في وعاء التصوير . وأخيراً هو يبتكر ألواناً جديدة يستنبطها من الثقافة والفلسفة ثم يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة ، فتتغير شياتها وهيئاتها على نحو ما رأينا في حواشي الطباقي حين طرزها بنوافر الأضداد . وحقاً إن أبا تمام كان أستاذاً ماهراً في فن مزج الألوان ومعرفة خباياها وأسرارها ، إذ نراه يغمس البيت في لون كالجناس ، ثم يعود فيغمسه في لون آخر كالتصوير ، ثم يعود مرة ثالثة فيغمسه في طباقي أو مشاكلة ، ولا يكتفى بذلك ، بل نراه يعود فيغمسه في لون قائم بل في لون زاه من الفلسفة والثقافة فإذا البيت يختال في ألوان وأصباغ ثرية متنوعة اختيال الطاووس في ألوانه وأصباغه .

٧

قصيدة عمورية

لعل أروع نموذج في شعر أبي تمام يمثل هذا المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية وألوان التصنيع الحسية هو قصيدة عمورية ، فقد تجلّت فيها مقدرة أبي تمام في المزج بين الألوان الثقافية القائمة والألوان الفنية الزاهية ، إذ تدور مجموعة الألوان الأولى في أوعية المجموعة الثانية ، فإذا هي تتحول إلى ألوان فنية جديدة ،

(١) التخديد : تجعدات الوجه ، وشطب
السيف : الطرائق التي فيه .

وكأنما أبو تمام شاعر الألوان والأضواء في اللغة العربية وهي ألوان وأضواء قائمة ، بل هو شاعر الرسم والزخرف والتنميق ، فقصائده حكي ووشى وأناقة خالصة ، ولكن لا تظن أنه شاعر حسي^١ ، أو أن زخرفه مادة وحس فقط بل إن زخرفه — قبل كل شيء — فكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة في أعماقها وأغوارها .

كان أبو تمام يزوج بين العقل والحس ، وكان يعبر تعبيراً زخرفياً ، ولكنه تعبير يفرض بالإنسان إلى فكر عميق ظهر في شكل زخرف أنيق . وإن الباحث ليعجب كيف استطاع أبو تمام أن ينهض بفنه إلى هذا المدى من التعبير عن الفكر والزخرف جميعاً ، بل إننا لا ندقق في التعبير ، فليس هناك من فارق عنده بين الفكر والزخرف ، إن الفكر نفسه يصبح زخرفاً يزخرف به نماذج ، وانظر إليه يستهل قصيدة عمورية على هذا النمط :

السيف أصدقُ لإنباءٍ من الكتُبِ في حِدهِ الحِدةُ بين الجِدِّ واللعبِ
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصفائحِ في متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والريبِ^(١)

فإنك تراه يؤمن بتفوق السيف على الكتب ألم تقل الكتب ويقل معها المنجمون إن المعتمد لا يفتح عمورية في الوقت الذي اختاره لها جملتها ، ولكنه لم يستمع لقولهم وهاجمها وانتهى هجومه بفتحها العظيم ؟ ويأتى أبو تمام فيتحدث عن علم التنجيم هذا الحديث الساخر الذي يفضل فيه السيف على الكتب والقوة على العقل ، ويستمر فيهما بما يذكره المنجمون من أيام السعد والسوء ، وما يذهبون إليه من تقسيم الأبراج إلى ثابتة ومنقلة وتحكيمها في طوابع الناس والأحداث ، وهنا تتبين أثر ثقافته الفارسية ، وهو يعرضها هذا العرض الطريف إذ تدور في أوعية الطباق والحناس والتصوير . وظهرت في هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية ؛ ونحن ننقل قطعة منها لنقف على المزج الغريب بين الثقافات المختلفة من جهة وبين ألوان الشعر العربي من جهة أخرى . يقول في وصف يوم الموقعة :

(١) الصفائح : جمع صفيحة ، وهي السيف العريض .

منك المُنْتَسَى حَقْلًا مَعْسُولَةً آخِلَسَبِ (١)
والمشركين ودَارَ الشَّرْكِ فِي صَبَبِ (٢)
فَدَاءَ هَا كُلِّ أُمَّ بَرَّةٍ وَأَبِ
كسرى وصدَّتْ صِدُودًا عَنْ أَبِي كَرَبِ (٣)
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبِ
وَلَا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هَمَّةُ النَّوَبِ (٤)
مَخْضُ الْبَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْدَةُ الْخَقَبِ (٥)
مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةُ الْكَرْبِ (٦)
إِذْ غَوْدَتْ وَحَشَّةُ السَّاحَاتِ وَالرُّحْبِ
كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ
قَافِي الدَّوَابِّ مِنْ آفِي دَمِ سَرَبِ (٧)
لَا سَنَةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَصِبِ (٨)
لِلنَّارِ، يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ (٩)
يَشْلُهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ (١٠)
عَنْ لَوْنِهَا أَوْ كَانَ الشَّمْسُ لَمْ تَغِبِ
وِظْلُمَةُ مَنْ دُخَانٍ فِي ضُحَى شَحْبِ
وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ فِي ذَا وَقَدْ أَقْلَسَتْ (١١)

يَا يَوْمَ وَقَعَةِ عَمُورِيَّةَ انصرفت
أَبْقَيْتَ جَدًّا بَنَى الْإِسْلَامَ فِي صَعْدِ
أَمْ لَمْ لَوْ رَجَعُوا أَنْ تَفْتَدَى جَعَلُوا
وَبَرْزَةَ الْوَجْهَةِ قَدْ أَعْيَتْ رِيَاضَتُهَا
مِنْ عَهْدِ إِسْكَندَرَ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
بَكَرَتْ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ
حَتَّى إِذَا مَخْضُ اللَّهُ السَّيْنِ لَهَا
أَتَتْهُمْ الْكَرْبَةُ السُّودَاءُ سَادَرَةٌ
جَرَى لَهَا الْقَالُ نَحْسًا يَوْمَ أَنْقَرَةٍ
لَمَّا رَأَتْ أَخْبَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرَبَتْ
كَمْ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ
بَسَنَةِ السَّيْفِ وَالْحِنَاءِ مِنْ دَمِهِ
لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
غَادَتْ فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضُحَى
حَتَّى كَانَ جَلَابِيبُ الدُّجَى رَغَبَتْ
ضَوْءُ مِنَ النَّارِ وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ
فَالشَّمْسُ طَالَعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَقْلَسَتْ

- سَادَرَةٌ : مَظْلَمَةٌ ، أَوْ سَادَلَةٌ .
(٧) قَافِي الدَّوَابِّ : أَحْمَرُ الصَّفَائِرِ ،
آفِي : حَارٌّ ، سَرَبٌ : سَائِلٌ .
(٨) لَيْسَ خُضَابُهُمْ بِالْحِنَاءِ كَمَا فِي سَنَةِ الْإِسْلَامِ
وَلَكِنَّمَا هُوَ خُضَابٌ بِدَسَائِمِهِمْ .
(٩) عَبْرَ عَمَّا قَعْلَتِ النَّارِ يَعْمُورَةُ بِذَلَّةِ
الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ .
(١٠) غَادَتْ : تَرَكَتْ ، الْبَهِيمُ : اللَّيْلُ
لَا ضَوْءَ فِيهِ . يَشْلُهُ : يَطْرُدُهُ .
(١١) وَاجِبَةٌ : غَارِبَةٌ ، وَأَقْلَسَتْ : غَرِبَتْ .

- (١) الْخَقْلُ : جَمْعُ حَافِلٍ ، وَهِيَ النَّاقَةُ الَّتِي
حَفَلَتْ ضَرْعُهَا بِاللَّبَنِ . الْخَلْبُ : مَا يَجْلِبُ مِنْهُ .
مَعْسُولَةٌ : يَخَالِطُهَا الْمَسَلُ .
(٢) الْجَدُّ : الْخَطُّ . الْعَصَبُ : الْإِنْحِدَارُ .
(٣) الْبَرْزَةُ : الْحَسَنَةُ الْوَجْهَةِ الْجَمِيلَةُ ،
وَكَسْرَى : مَلِكٌ فَارِسِيٌّ ، وَأَبُوكَرَبٍ : مَلِكٌ بَعْنِي .
(٤) افْتَرَعَتْهَا : اخْتَضَبَتْهَا .
(٥) الْخَقْبُ : رَجُّ اللَّبَنِ لِتُسْتَخْرَجَ زُبْدَتُهُ ،
وَعَادَةٌ يَكُونُ مَخْضُ الْبَخِيلَةِ أَثَدًا .
(٦) الْكَرْبَةُ السُّودَاءُ : الْمَصِيبَةُ الْعَظِيمَةُ ،

تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَهَا
لم تطلع الشمسُ فيه يوم ذاك على
ما رُبِعُ مَيَّةٍ مَعْمُوراً يُطِيفُ بِهِ
ولا الخلدودُ وقد أَدْمِينَ من خَجَلٍ
سَمَاجَةٌ غَنِيَّتْ مِنْهَا الْعَيُونُ بِهَا
وَحُسْنٌ مُنْقَلَبٌ تَبْدُو عَوَاقِبُهُ
عن يوم هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُبٍ (١)
بان بأهلٍ ولم تغربْ على عزبٍ (٢)
غِيلَانُ أَبِي رَبِيٍّ مِنْ رَبْعِهَا الْحَرْبِ (٣)
أشهى إلى ناظرٍ من خدِّها التَّربِ (٤)
عن كلِّ حُسْنٍ بدا أو منظرٍ عَجَبٍ (٥)
جاءتْ بِشَاشَتِهِ عَنْ سُوءٍ مُنْقَلَبٍ

وعلى هذه الشاكلة يستمر أبو تمام في هذه القصيدة فيجعلك تحس باستعلائه على الشعراء ، إذ يمزج بين الثقافات وألوان الشعر مزجاً طريفاً ، فانت تراه في البيت الأول يعتمد إلى عنصر قديم هو عنصر الحلب ، فيحوّره تحويراً جديداً إذ يضيف إليه العسل فيعطيه طعماً طريفاً . وتراه يخرج من ذلك إلى الحديث عن الصراع بين الإسلام والمسيحية وهو في أثناء ذلك يغمس الشعر في الطباق بين الصَّعْدِ والصَّبَبِ ، ثم لا يلبث أن يخرج إلى وعاء التشخيص يعبر به عن عزة عمورية وما دهاها ، تلك السيدة الفاتنة التي كانت تُدَلِّ على الملوك والأكاسرة ، حتى أتاها المعتصم فأقبلت عليه طائعة ذليلة . وهنا نراه يعرض التاريخ عرضاً غربياً ، عرضاً فنياً إن صح هذا التعبير ، فهما كسرى وأبو كرب يأتيان في الشعر عاشقين مدلهين ، وهو تاريخ ولكنه تاريخ فني أو هو تاريخ قُصِدَ به إلى الفن . وهذا هو معنى ما قلناه كثيراً من أن أبا تمام كان يحول الثقافة إلى بدع من الشعر والفن ، حتى التاريخ يتحول بطريقة غريبة إلى لون من ألوان الفن . وقد جاء بالإسكندر ليبدل على ثبات عمورية وقدمها ، وهنا نحس أثر الثقافة اليونانية في هذا القدم والثبات الذي يَتَقَصَّدُ إليه ، ونحن نحسها دائماً في صياغته العقلية وما أشرنا إليه من استخدامه لنوافر الأضداد التي نشرها في جميع أشعاره . وما يزال أبو تمام يلاثم بين هذه الثقافات وعناصرها من فارسية وعربية وإسلامية ويونانية ،

(١) تصرّح : تكشف ، الهيجاء : الحرب ، طاهر جنب : يعني بالطهر جهاد العدو ، وبالجناية ما كان فيه من سبى .
(٢) بان بأهل : متزوج . ولم تغرب على
(٣) غيلان أي من المسلمين .
(٤) الترب : المعفر بالتراب .
(٥) سماجة : قبح ، غثيت : استغنت .

وهو يغمر ذلك كله في ألوان تصنيعه من جناس وطباق وتشخيص ، فهذه نواصي الليالي قد شابّت ، ولا تزال عمورية تكسوها غفلات الزمان شباباً وفتنة . ونستمر حتى نجد تلك الصورة التي يصور فيها الأجيال تمخض عمورية مخض البخيلة حتى كانت زبدة الدهور ، وهي صورة قد تكون غير مألوقة ، ولكن أذواقنا لا ترفضها ، وكان أبو تمام كثيراً ما يعرض مثل هذه الصورة بحكم تصنيعه وتعمقه في مذهبه . ونراه بعد ذلك يستخدم نوافر الأضداد ، فهذه عمورية كانت تفرّج الكرب ، وهي اليوم تسبّبها ، وهو عنصر فلسفي أو يوناني ، ولعلك تعجب إذ تراه يلائم بينه وبين عناصر الفأل والنحس والحرب ، وهي عناصر عربية ، ولكن أبا تمام كان يعرف كيف يوحد بين عناصر الثقافات المختلفة في عصره ، ويكون منها هذا الزخرف الفني الغريب الذي ما يزال يرصّع به قصائده على أشكال وصور شتى .

وإذا مضينا في القطعة وجدناه يعني بالتدبيح إذ يقف عند الدم السّريب ، وحينئذ يعتمد إلى المقابلة ، فهذا الخضاب على الرؤوس ليس خضاب سنّة وإنما هو خضاب سيوف ، وأنت ترى في ذكر السنّة هنا شيئاً من العناصر الإسلامية . ثم يتحدث عن اليوم الذي حرقت فيه عمورية ، فيصفه بأنه يوم ذليل الصخر والخشب . وهي ذلة غريبة ، فكيف يذل الصخر والخشب ؟ ولكنه عنصر عربي يستغله في التعبير عما أصابها من ذلة وهوان إذ يرى العرب يقولون فلان أذلّ من الوند . ونراه يستمرّ في الحديث فيصف النار وهي مشتعلة في عمورية آناء الليل ، وحينئذ يلعب بالنار والظلماء ، فهو ينظر ولكن ماذا ينظر ؟ إنه في ضحى بل هو في صبح . فليس حوله إلا النور وإلا تباشير الصباح ، وقد خيّل إليه كأن جلابيب الدجى رغبت عن لونها ، وما أجمل تلك الصورة التي جعلها ترسخ في أذهاننا بقوله : أو كأن الشمس لم تغب ! وهنا تطل علينا من بين أبياته ثقافته الدينية إذ يستغل قصة يوشع التي تذهب إلى أن الشمس تأخرت من أجله عن مغربها ، فكان هذا يوم يوشع ! إنه يوم المعجزة الكبرى في تاريخ العرب ، يوم عمورية . وإنه ليعجب حين يذكر نهار

هذا اليوم وليله ، أما نهاره فظلمة من دخان في ضحى قاتم ، بل في ضحى شاحب ، وأما ليله فضوء من النار في ظلام عاكف ، وإنه لتعلوه الحيرة ، فالشمس طالعة وقد رآها غاربة ، والشمس يراها غاربة وهي غير غاربة ، أرايت إلى وصف هذا الحريق وما استخدم فيه أبو تمام من ألوان التجسيم والطباق ونوافر الأضداد ؟ إن أبا تمام كان يُحكم استخدام الألوان في فنه إحكاماً شديداً فإذا هو يستخرج منها هذا الزخرف النادر .

ونراه يتحدث بعد ذلك عن هذا اليوم الطاهر الجُنُب ومافيه من الزواج والعزوبة ، وهي فكرة كانت تروق الجيش الظافر الذى اقتسم السبى ، وقد استخدم فيها التعبير بنوافر الأضداد ليُكسبها ضرباً من الروعة الفنية . وأخيراً يعرض علينا هذه الصورة الغريبة التى مزجها بعناصر قديمة ، فهذه عمورية على ما بها من الجرب وعلى ما أصاب خدّها من نمش النار وتشويه الدخان أحبُّ في عينه من رُبّع مَيْتَةٍ في عين ذى الرُمّة الذى عاش يتعبّد جماها ويتغنى بوصفها ، أرايت كيف يتحول تاريخ الأدب إلى عجب من الفن والتصوير ؟ ثم أرايت إلى هذه السماجة التى تصبح باستخدام نوافر الأضداد أجملَ من كل جميل وأبداع من كل بديع ؟ ! إن أبا تمام كان يعرف كيف يحول الثقافة وألوانها القائمة إلى فن وألوان زاهية . وإن الإنسان ليدهش حين يراه يلاثم بين الفكر الحديث والعناصر العربية القديمة ويستغلُّ تلك العناصر لتعبّر عن ثقافته وفكره الحديث ، واستمر في القصيدة فسترى الدلاء والأوتاد والطُنُب تأتى لتعبّر عن أروع الأفكار ، كأن يقول هذا البيت الذى سبق أن عرضنا لما فيه من رمز :

إن الحمامين من بيضٍ ومن سُمٍ دَلَّوا الحياتين من ماءٍ ومن عُسْبٍ

فانظر! أين وضع الدلاء ليعبر عن فكرة فلسفية دقيقة ، ثم اقرأ قوله :

حتى تركتَ عمودَ الشُّركِ مُنْقَعِرًا ولم تعرجْ على الأوتاد والطُنُبِ

فقد عبر عن أخذ المعتصم لعمورية دون ما حوّلها من القرى والمدن الصغيرة هذا التعبير الرمزيّ الطريف بقطعه للعمود والأس من أصله دون ما حوله من

أوتاد الخيمة وطنبها ، أرأيت كيف يمكن استغلال العناصر البدوية القديمة في الرمز والتعبير عن الأفكار الحديثة ؟ لقد كان أبو تمام زعيم المجددين في عصره ، ولكن لم يكن يعتمد في تجديده على رفض العناصر القديمة ، بل كان يستعين بها في فنه ، كما كان يستعين بكل ما يمكن من العناصر الحديثة ، فلسفة وغير فلسفة .

والحق أن قصيدة عمورية ترينا كيف تطورت قصيدة المديح في العصر العباسي ، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية ويونانية وتحوّلها إلى زخرف عقلي جديد ، وسيطر عليها التعبير بهذا اللون الفلسفي من (نوافر الأضداد) وهي مع ذلك ما تزال تُغمّر أبياتها بالزخرف الحسي الذي تركه مسلم ، فإذا هي تُزهي بثروة زخرفية رائعة ، ففي كل جانب منها لون أو زخرف ، فيه جمال وفيه فن ، وفيه فلسفة وثقافة على ضروب وصور مختلفة .

٨

ابن المعتز : نشأته وحياته وتصنيعه

إذا تركنا أبا تمام إلى غيره من شعراء التصنيع في القرن الثالث وجدناهم لا ينهضون بتلك الثروة الزخرفية التي خلفها في صحائف ديوانه ، فقد انحازت كثرتهم عن هذا الطريق الوعر الذي اتخذه من المزاوجة بين العقل ومحسنات اللفظ ، ولذلك لم يعد يظهر ما يشبه نوافر الأضداد ، فقد وقف الشعراء غالبا عند الزخرف الحسي ، زخرف الجناس والطباق والتصوير .

ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو عبد الله ابن الخليفة المعتز بالله (٢٥٢ - ٢٥٥ هـ) وقد ولد في عام ٢٤٧ للهجرة ونشأ في الحلية والزينة ، وعاش معيشة مترفة ناعمة ، وأكسب منذ حداثة على الأدب واللغة يأخذهما عن أعلام عصره مثل المبرد وثعلب وأحمد بن سعيد الدمشقي . ويظهر أنه لم يُعَنَّ الثقافات الأجنبية إلا قليلا ، وقد ذكر لنا مواد ثقافته في شعر يخاطب به مؤدبه

ابن سعيد ، إذ يقول (١) :

أصبحت يابن سعيد حُرَّتْ مَكْرَمَةٌ
سُرْبَتْنِي حِكْمَةٌ قَدْ هَذَبَتْ شَيْبَتِي
أَكُونُ إِنْ شِئْتُ قُسًّا فِي خَطَابَتِهِ
وَلِنْ أَشَأْ فَكَزِيدُ فِي فِرَائِضِهِ
أَوْ الْخَلِيلُ عَرُوضِيًّا أَخَا فِطْنٍ
تَغْلِي بَدَاهَةُ ذَهْنِي فِي مَرْكَبِهَا
وَفِي فِي صَارَمٍ مَاسِلَهُ أَحَدٌ
عُقْبَاكَ شُكْرٌ طَوِيلٌ لَا نَفَادَ لَهُ
عنها يَقْصُرُ مِنْ يَحْفَسِي وَيَنْتَعِلُ
وَأَجْتَجَسَتْ غَرْبَ ذَهْنِي فَهَوُّ مُشْتَعِلُ
أَوْ حَارِثًا وَهُوَ يَوْمُ الْفَخْرِ مُرْتَجِلُ
أَوْ مِثْلُ نُعْمَانَ مَاضَاقَتِي الْخَيْلُ
أَوْ الْكَسَائِيُّ نَحْوِيًّا لَهُ عِلَلُ
كَشَلُ مَا عَرَفْتُ آبَائِي الْأَوَّلُ
مِنْ غَيْمِهِ فَدَرَى مَا الْعَيْشُ وَالْجَذَلُ
تَبَقِيَ مَعَالِمُهُ مَا أَطَّتِ الْإِبِلُ (٢)

فهو يقول إنه تلقن عن ابن سعيد ما به يكون خطيباً كقسط إيراد وشاعراً كالحارث بن حلزة وماهراً في علم الميراث كزيد بن ثابت وفي علم الفقه كأبي حنيفة ، وبارعاً في العروض كالخليل وفي النحو كالكسائي . ولا نراه يذكر في أثناء ذلك ثقافة بالفلسفة ، حقا ذكر كلمة الحكمة ، ولكنه فسرها بهذه المعارف السابقة . ونحن لا نجزم بأنه لم يكن يلم بشيء من الفلسفة ، ففي شعره بعض إشارات لها (٣) ، وأيضاً فإنه يشير إلى الفلك والتنجيم (٤) وروى له الصولي في كتابه الأوراق فصولاً من النثر أخرجهما مخرج الحكمة ، وتعلق بفن الشعر التعليمي (Poésie Didactique) الذي يذهب فيه الشعراء لمذهب التعليم ، ففي ديوانه مزدوجة ألفها في تاريخ الخليفة المعتضد . وقد ترك كثيراً من المؤلفات في الأدب والشعر لعل أهمها كتابه طبقات الشعراء المحدثين وكتاب البدع .

ويظهر من مجموع أخباره أنه لم يكن ينغمس في مؤامرات البلاط العباسي ، وأنه اختار لنفسه عيشه المرفه الناعم مصاحباً للأدباء والعلماء ، ولو أنه مضى على ذلك لكان خيراً له ، غير أن النفس أمارة بالسوء ، لذلك نراه حين يتوقى الخليفة

(١) معجم الأدباء ١٣٣/١ .
(٢) أطت الإبل : أنت تمأ أو حنينا .
(٣) ديوان ابن المعتز (طبعة القاهرة)
(٤) الديوان ٢٥/١ ، ١١٧/٢ ، ١٢٠ .

المكتفى ويتولّى المقتدر سنة ٢٩٥ للهجرة وتصبح أمه بمن حولها من النساء والخصيان
هى التى تدير دفة الحكم ترنو عينه إلى الخلافة ، ويدبّر مؤامرة مع بعض الرؤساء
والكتّاب فى ربيع الأول سنة ٢٩٦ ، فيُخلّع المقتدر ويتولى باسم المرتضى ، غير
أن ذلك لم يدم له سوى يوم وليلة ، إذ تغلب على حزبه أصحاب المقتدر وأعادوه
إلى كرسى الخلافة ، واختفى ابن المعتز عند ابن الحصّاص ، غير أن أنصار
المقتدر عرفوا نخبه ، فأخذوه وقتلوه فى أول ربيع الثانى .

وإذا أخذنا نبحت فى شعره وجدناه يدور حول ما كان ينعم به من رافه
العيش ، وعنى خاصة بالغزل والخمرىات ومجالس الشراب ، ولم ينس خصوم
أسرته من العلويين ، فوجه إليهم تهديدات شديدة اللهجة ، لكن ذلك يأتى
عارضاً فى شعره ، ومثله مثلُ المزدوجة التاريخية . وله منظومة فى ذم الصبوح ،
وهى أقرب إلى الهزل منها إلى الجِد . وبون بعيد بين نسيج الصياغة عنده وعند
أبي تمام ، وإن كان يطالعا أحيانا بشعر جزل رصين ، ولكننا نحكم بالكثرة
من عمله ، وقد دافع عنه أبو الفرج الأصبهاني فقال :

« وشعره وإن كان فيه رقة الملوكية وغزل الظرفاء وهلهلة المحدثين فإن فيه
أشياء كثيرة تجرى فى أسلوب المجيدين ولا تقصّر عن مدى السابقين ، وأشياء
ظريفة من أشعار الملوك فى جنس ما هم بسبيله ، ليس عليه أن يتشبه فيها بفحول
الجاهلية ، فليس يمكن واصفا لصبوح فى مجلس شكّل ظريف ، بين نداهى
وقيان ، وعلى ميادين من التّور والبنفسج والرجس ومنضود . من أمثال ذلك ..
وفاخر الفرش ومختار الآلات ورقة الخدم أن يعدل بذلك عما يشبهه من الكلام
السّبط (السهل) الرقيق الذى يفهمه كل من حضر إلى جعد الكلام ووحشية
وإلى وصف البید والمهامه والظلي والظلم والناقة والحمل والديار والقفار والمنازل
الحالية المهجورة ، ولا إذا عدل عن ذلك وأحسن قيل له مسيء ، ولا أن يُغمّط
حقه كله إذا أحسن الكثير وتوسّط فى البعض وقصّر فى اليسير ، ويُنسب إلى
التقصير فى الجميع ، لنشر المقابح وطىّ المحاسن ، فلو شاء أن يفعل هذا كل

أحد بمن تقلد لوجد مساعاً^(١) .

ونحن لا نشارك في الحملة على ابن المعتز ، بل نحن نضعه في موضعه الصحيح ، فقد كان شاعراً محسناً ، غير أنه كان أميراً مترفاً ، ولم يُستَح له ترفه أن يتعمق الثقافة والفلسفة على نحو ما تعمقها أبو تمام ، وهو كذلك لم يتعمق وسائل التصنيع الحديثة ، فإنه لم يعرف العمق في شيء ، إنما عرف اللهو والنعيم ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير بقوله :

شربنا بالكبير وبالصغير ولم نَحْفَل بأحداث الدهور
لقد ركضت بنا خيَلُ الملاحى وقد طِسرنا بأجنحة السرور

فحياته كانت مترفة ترفا خالصا ، ومثل هذه الحياة لا تؤهل للتفكير عميق ولا لتعميق في التفكير ، إذ تقوم على الأشياء القريبة ، وقلما تعب صاحبها في حياته العقلية والمادية .

وليس معنى ذلك أن ابن المعتز كان من ذوق الصانعين ، فقد كان من ذوق المصنّعين ، فالتصنيع والزخرف أساسيان في حياته ، وهما كذلك أساسيان في فنه . ويحدثنا صاحب الأغاني أنه بدت فيه منذ نشأته نزعة إلى الغناء والموسيقى ضاعفت حسنة بالجمال كما ضاعفها ترفه ونعيمه ، وذكر له كتباً في الغناء^(٢) كما ذكر له أدوات غنى فيها . وليس من شك في أن من يعيش مثل هذه المعيشة لا يمكن أن يكون ذوقه بسيطاً ، فالترف لا يتيح بساطة في الحياة ، بل هو يتيح ضرباً معقداً من التصنيع في شئونها . والحق أن التصنيع كان مادة أصلية في حياته ، وسرى منها إلى فنه ، فهو يعيش في شعره كما يعيش في حياته معيشة تعتمد على التأنق والتنميق .

كان ابن المعتز شاعراً مصنّعا من أصحاب مذهب التصنيع ، وكان يعجب بهذا المذهب إعجاباً شديداً دعاه إلى أن يكتب في أدواته وزخرفته كتابه (البديع) وهو يشهد له بأنه كان فناناً عالمياً يحسن وضع المصطلحات الفنية ، ولكن ينبغي

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧٤/١٠ . (٢) أغاني ٢٧٦/١٠ .

أن نعود فنقيّد هذا الكلام، ذلك أن ابن المعتز لم يتعمق في فهم جوانب التصنيع وزخرفته عند أبي تمام ، فهمّ الزخرف الحسى : زخرف الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ولكنه لم يفهم الزخرف العقلى ، ولذلك لم يسقط في كتابه أى تعريف بلون من ألوانه سوى ما سماه بالمذهب الكلامى . وقد نقله عن الجاحظ دون فهم واضح له ، وعابه بما فيه من تكلف^(١) ، ولو أن ابن المعتز كان متعمقاً في فهم وسائل التصنيع وزخارفه كما انتهت إليه عند أبي تمام لأغاننا عن بيانها ووصفها .

ولعلنا لا نُبعد إذا قلنا إن ابن المعتز هو الذى انحاز بالبديع العربى إلى الزخرف المادى ، وجعله لا يهتم اهتماماً واسعاً بالزخرف العقلى أو المعنوى الذى رأيناه عند أبي تمام ، إذ لم يعرض في كتابه لدرس ألوان التصنيع القائمة عنده ، تلك التى كان يستنبطها من الفلسفة والثقافة ويحولها إلى ألوان زاهية مضبوطة . كان ابن المعتز متخلفاً في ثقافته ، وهو كذلك كان متخلفاً في فهم التصنيع الجديد الذى أحدثه أبو تمام ، ومن ثمّ لم يستطع تفسيره في كتابه عن البديع ، كما أنه لم يستطع تطبيقه في ديوانه ، فقد وقف بعمله عند الزخارف الحسية .

واضطرب في موقفه من أبي تمام اضطراباً شديداً ، فهو تارة يرفعه إلى الأفق الأعلى كما مرّ بنا في حديثنا عنه حين وازن بينه وبين البحتري ، وتارة يتلومه لإسرافه في البديع ، وقد ألّف في محاسنه ومساويه رسالة احتفظ بها صاحب الموشح ، ومن يرجع إليها يجد أنه إنما يعيب عليه بعده في التفكير وإخراقه في التصوير^(٢) . وكانت هذه الرسالة إحدى الدعائم التى استند إليها خصوم أبي تمام في الحملة عليه من أمثال الآمدى . ورد عليهم أنصار أبي تمام من أمثال الصولى والمرزوقى .

وعلى هذا النحو لم يستطع ابن المعتز أن يفهم تصنيع أبي تمام حق الفهم ، مع أن ذوقه فعلاً كان من ذوق المصنعين ، ولكن حائلاً حال بينه وبين تغلغله فيه ، وهو أنه كان أميراً مترفاً من أبناء القصور الذين لا يتعمقون في الفهم

(١) كتاب البديع ص ٥٣ .

(٢) الموشح ص ٣٠٧ .

فوقف بتصنيعه عند الجانب الحسى ، وعُنى خاصة بجانب التصوير وما يتصل به من تشبيهات وأخيلة .

٩

تصوير ابن المعتز

كان ابن المعتز يُعنى بزخرف التصوير فى شعره عناية شديدة ، ولكن أى تصوير ؟ إنه ليس هذا التصوير الذى رأينا أبا تمام يستغله فى التعبير الرمزى عن أفكاره العميقة ، وهو كذلك ليس هذا التصوير الفلسفى الذى يُمزجُ بنوافر الأضداد ، وهو أيضاً ليس التصوير الحسى الذى يحلله أبو تمام إلى أصباغه التى تحدثنا عنها من تجسيم وتدبيج وتشخيص ، إنما هو تصوير من نوع آخر لا يحتاج تأملاً عميقاً ، أو هو بعبارة أدق صِبْغ آخر من أصباغ التصوير ، ولكنه ليس صبغاً معقداً ولا مركباً ، ونقصه « صِبْغ التشبيه » فقد شُغف به شغفاً شديداً كاد لا يبقى فيه بقية لزخرف آخر من زخارف المدرسة . وكان لذلك الزخرف عنده طرفة خاصة ، فإنه استطاع أن يحول هذا الصبغ المحدود إلى صبغ له طاقة واسعة ، بل لقد خرج عن نطاقه القديم وأصبح صبغاً مستقلاً له أوضاعه التى لا تُحصى . وفى هذا الوعاء من أوعية التصوير يظهر تصنيعه ويظهر أيضاً تفوقه على شعراء عصره ؛ فقد اختص بصبغ واحد من أصباغ لون واحد من ألوان التصنيع ، ولكن عرف كيف يحوله إلى صبغ واسع ويستخرج منه ما لا يحصى من صور وأوضاع . وكان النقاد القدماء يعرفون له هذا الجانب . يقول ابن رشيق : إن ابن المعتز يغلب عليه التشبيه ^(١) ، ويقول صاحب معاهد التنصيص هو « أشعر الناس فى الأوصاف والتشبيهات » ^(٢) . وامتثلت كتب النقد والبلاغة بأوصافه ، وأشاد به عبد القاهر الجرجانى فى غير موضع من كتاباته .

(٢) معاهد التنصيص ١٤٦/١ .

(١) العمدة لابن رشيق ١٩٤/١ .

وطبيعي أن يعدل ابن المعتز بتصنيعه إلى التشبيه لأنه لا يحتاج بعداً في الخيال ولا عمقاً في التصوير، وكأني به قال دَعْنِي أَبْدُلْ قِيثَارِي بِلَوْحَةِ الْأَلْوَانِ، ولكنه حين انتقل هذه النقلة لم يحسن استخدام جميع الألوان التي تركها أبو تمام، بل لم يحسن استخدام لون التصوير نفسه، فقد انحاز إلى صِبْغٍ واحد من أصباغه وهو صبغ التشبيه، وترك الأصباغ الأخرى من تدبُّج وتجسيم وتشخيص. غير أن من الحق أن نحمد لابن المعتز صنيعة بهذا الصبغ، فقد حوله إلى صبغ واسع وراح يستخرج منه «أوضاعاً» لا تحصى يزِين بها شعره ويجمِّله وهنا يأتي تصنيعه، فصِبْغ التشبيه أصبح عنده صبغاً ثرياً بأوضاعه المتضاربة.

وليس من شك في أن هذه مقدرة ممتازة، تلك التي استطاع بها ابن المعتز أن يحوِّل صبغ التشبيه إلى ما يشبه اللون الأخضر مثلاً في الطبيعة، فإذا هو على ضروب وأوضاع مختلفة، وإذا لكل ضرب ووضع روعة فائنة. وإنها لمهارة تلك التي يستطيع صاحبها أن يؤلف لوحة من لون واحد فإذا هو زاه أو باهت في بعض الجوانب، وإذا هو يتراوح بين هذين الصبغين إلى ما لا يحصى من أصباغ في الجوانب الأخرى. وحقاً أن ابن المعتز أظهر مهارة واسعة في هذا الصبغ من أصباغ التصوير إذ عرف كيف يحول صبغاً محدوداً إلى صبغ واسع، ثم أخذ يستخرج منه أوضاعاً مختلفة حتى لا يحس قارئه بتكرار في المنظر؛ فهو لون واحد، بل هو صبغ واحد، ولكن الشاعر المصنِّع بارع، إذ يجعلنا نخطئ في الحس والتقدير، ونظن أننا نرى لوناً واسعاً له أوضاعه الكثيرة التي تنقلنا من عالمنا الحسي إلى عالم خيالي واهم. واقرأ هذه الأبيات إذ يقول في النرجس:

كَأَنَّ أَحَدَ أَقْمَاهَا فِي حُسْنِ صَوْرَتِهَا مِدَاهُنُ التَّبْرِ فِي أَوْرَاقِ كَافُورٍ

أو يقول فيه:

كَأَنَّ عَيُونَ النَّرْجَسِ الْغَضُّ حَوْلَهَا مِدَاهُنُ دُرٍّ حَشَوْنٍ عَقِيقُ

أو يقول في النارج:

وَأَشْجَارُ نَارَنْجٍ كَأَنَّ ثَمَارَهَا حَقَاقُ عَقِيقٍ قَدْ مُلِثْنَ مِنَ الدَّرِّ

أو يقول في الآذريون :

كَأَنَّ آذْرِيُونَهَا وَالشَّمْسُ فِيهِ كَالْيَةِ
مِدَاهِنٌ مِنْ ذَهَبٍ فِيهَا بَقَايَا غَالِيَةِ

أو يقول في الهلال :

انْظُرْ إِلَيْهِ كَزَوْقٍ مِنْ فِضَّةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حَمُولَةٌ مِنْ عُنْبَرٍ
أَوْ يَقُولُ فِيهِ :

انْظُرْ إِلَى حُسْنِ هَلَالٍ بَدَأَ يَهْتِكُ مِنْ أَنْوَارِهِ الْخَنْدَسَا
كَمِنْجَلٍ قَدْ صَبِغَ مِنْ فِضَّةٍ يَحْصِدُ مِنْ زَهْرِ الدُّجَى نَرْجِسًا

أو يقول في قمر مشرق نصفه : « كَأَنَّهُ مَجْرَفَةُ الْعَطْرِ » . فقد استطاع ابن المعتز بهذه الأوضاع من التشبيه ونظائرها أن يطوف بنا في قصور من الوهم والخيال تحكي قصور ألف ليلة وليلة . وفي هذه القصور الخيالية يعيش من يقرأ في ديوان ابن المعتز فلذا هو يرى مداهن من تبر ، كما يرى كثيراً من أواني الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر والآلات . إن التشبيه صبغ واحد ولكن ابن المعتز عرف كيف يحلله وكيف يستخرج منه أوضاعاً لا تحصى . وهذا هو سبب ما نزعناه من أنه شاعر مصنع ، بل هو شاعر يعقد في التصنيع ، فقد أخذ صبغاً واحداً من أصباغه وذهب يعقده ويستنبط منه ما لا يحصى من أوضاع رائعة ، وهل هناك أروع من هذا الهلال الذي يشبه منجلاً من فضة ؟ لقد وصف فيكتور هيجو الهلال بأنه منجل ذهب (Une Faucille d'or) فراع أصحاب الأدب الفرنسي ، ولكن ابن المعتز لا يقف عند هذه الصورة العامة بل هو يضيف إليها بقية غريبة فلذا السماء حقل من نرجس لا من نجوم ، وإذا هذا المنجل يحصد نرجسها بأضوائه وأنواره . وارجع إلى الصورة الأخرى التي صور فيها ابن المعتز الهلال بزورق من فضة ، فقد أضاف إلى الصورة البصرية التي نتخيلها في الزورق صورة عطرية . إن الصبغ واحد هو التشبيه ولكن ابن المعتز عرف كيف يستخرج منه أوضاعاً وأشكالاً كثيرة ، فإذا لكل وضع بهجته ولكل شكل مسرته .

الإفراط في الصور والتشبيهات

ذهب ابن المعتز يكثر من أوضاع هذه الصور والتشبيهات في شعره ، ويفرط فيها إفراطاً شديداً ، حتى لتظهر في قصائده على هيئة صفوف متلاحقة ، ففي كل جانب منها صورة أو تشبيه ، وهي صور وتشبيهات ما يزال ابن المعتز يحاول أن يُحدث بها طرافة في شعره ، فهي كل ما يقدمه للفن من زينة وجمال . لم يضع ابن المعتز همه في إحداث تنويع واسع في زخرف شعره ، فقد رفض الزخرف العقلي أو بعبارة أدق لم يستطع أن يستخلمه ، وهو كذلك لم يستطع أن يستخدم جميع أوعية الزخرف الحسي ، فقد انحاز إلى التشبيه ، وذهب بطرز به قصائده ، ويوشى به أبياته . وأظهر في ذلك براعة لم تُتَحَ لشاعر من قبله وهل هناك أبرع من هذا التشبيه إذ يقول :

رِيمٌ يَتَبَسُّ بِحُسْنِ صُورَتِهِ عَبَثَ الْفَوَادُ بِلِحْظِ مَقْلَتِهِ
وَكَاَنَّ عَقْرَبَ صُدْغِهِ وَقَفَتْ لَمَّا دَنَتْ مِنْ نَارٍ وَجَنَّتِهِ

فهذه صورة رائعة روعة شديدة لما أشاعه فيها من جمال وبعث من نار ، هي نار الوجنات أو هي نار الفن ، وما أشبهها بهذه القطع من الشمس التي كان يلقيها الساق في أقلام جماعته إذ يقول :

وَكَاَنَّ كَفْيِهِ تَقَسَّمُ فِي أَقْداحنا قطعاً من الشمسِ

كان ابن المعتز بارعاً في صنع الصور والتشبيهات ، وهي براعة نرى آثارها في كل مكان من ديوانه ، ومن الصعب أن نجعلها في حيز محدود من صحيفة أو صفحتين ، ومع ذلك فن المحقق أنه كلما جمع ناقد منها طائفة خرجت إليه أصباغ تحكي أصباغ الطيف أصباغ اللون واحد ولكنه لون معقد يعقده ابن المعتز ، ويستخرج منه أوضاعاً متضاربة يشيع فيها النور والجمال والحياة ، وانظر إلى قوله :

وزوبعةٍ من بنات الرياح تريك على الأرض شيئاً عَجَبُ

تضمُّ الطريدَ إلى نَحْرِها كضمَّ الحبةَ من لا يجبُ
 أَرَأَيْتَ إلى هذه الصورة ؟ إنها صورة خيالية رائعة لا بد لها من خيال فنان
 حتى يعرضها على أنظارنا ، فلماذا هذا العناق الغريب . وانظرُ إلى قوله :
 ودنا إلى الفرقدانِ كما دنتُ زرقاءُ تنظرُ في نقابِ أسودِ
 فإنك ترى ابن المعتز يعرف كيف يطرف قارئة بالصور الغريبة وإنها لصور
 نادرة . هي ليست صوراً جامدة من تلك التي تواضع عليها الشعراء وأصبحت
 متحجرة في اللغة ، إذ فقدتْ نضرتها وبهجتها ، بل هي حبة ناضرة وكأنما
 نُقِشت رسومها بالأمس ؛ نقشها شاعر كان صبياً يبعث الحياة والحركة في صوره
 حتى ليحس من يقرأ في ديوانه كأنه يعيش في دار من دور الصور المتحركة ،
 فما يزال يرى مناظر وأشكالاً من شخوص ووجوه . وهي وجوه مستعارة ، ولكنها
 تعبر عن روعة الفن بأجمل مما تعبر عنه الوجوه الحقيقية . وانظرُ إلى صورة الليل
 وهذا الوجه الحبشي :

قد أغتدى والليلُ في إهابهِ كالحبشيِّ مالَ عن أصحابهِ
 والصبحُ قد كشفَ عن أنيابه كأنَّه يضحك من ذهابهِ

فإنك ما تلبث أن تستغرق في الضحك من هذا الحبشيِّ أو هذا الوجه
 المستعار ، بل إنه لوجه حقيقي يعبر عن حقيقة مظلمة وراة ، ولكن سرعان
 ما يخلفه وجه آخر ضاحك ، هو وجه الصباح الجميل .
 وعلى هذا النمط ما نزال نرى في شعر ابن المعتز صوراً متحركة قد أعطاها
 أوضاعاً تؤكد حقيقتها وتجعلنا كأننا نلمسها ونشاهدها ، وهل هناك صورة تثبت
 في الذهن كهذه الصورة التي أخرج فيها الصبح بعد المشتري :

والصبح يتلو المشتري فكأنَّه عريانٌ يمشي في الدجى بسراجِ

إنها صورة عارية ، وقد يؤذينا هذا العُرى ولكننا لا نرتاب في أنه يثبت
 الصورة في عقولنا ، ومن ينسى هذا الصبح الذي ذكره ابن المعتز ؟ من ينسى هذا
 العريان وسراجَه الذي كان يحمله في الدجى فيكشف عن نيته ويُفصح عن

عزيمته ؟ وانظر إليه يعود إلى تصوير الصبح فيقول :
 كأننا وضوءُ الصبحِ يستعجلُ الدُّجى نُطِيرُ غرابًا ذا قوادمَ جُودٍ
 فقد جَسَمَ اختلاطُ الظلامِ بالضياءِ في ذلك الغرابِ صاحبِ القوادمِ البيضاءِ .
 وليس من شك في أنها صورة طريفة ، وكأني به أراد أن يُحكّمها إحكاماً ، فقال :
 وكابدنا السرى حتى رأينا غرابَ الليل مقصُوصَ الجناحِ
 فأنت تراه يَجْنَحُ في هذا البيت إلى التفصيل في صورة الغراب بأكثر مما صنع
 في البيت السابق ، إذ عبر عن القِصر الذي يصيب أطراف الليل بهذا القصِّ
 الغريب لجناح الغراب ، وكل ذلك ليضبط الصورة ضبطاً دقيقاً .
 ومهما يكن فإن ابن المعتز كان يحسن استخدام صيغ التشبيه إحساناً شديداً ،
 فإذا هو يستخرج منه تلك الصور والأوضاع الكثيرة التي تروعا روعة هذه المياه
 التي رآها في ريع صاحبتة ، فحكى صورتها في قوله :
 وماءِ دارسِ الآثارِ خالٍ كدمعِ حارٍ في جفّينِ كحيلِ
 وحققاً إن الإنسان ليذهل إزاء هذه الروعة في التصوير ، حتى ليتمني أن
 لو صار إليه شيء من إحساس ابن المعتز حين تمثّل هذه الصور ، وانظر إليه
 يصف الرياض في منظومته « ذم الصُّبوح » إذ يقول :

ألا ترى البستان كيف نوراً	ونشرَ المنثورُ زهراً أصغراً
وضحكك الوردُ إلى الشقائقِ	واعتنق القطرَ اعتناقَ واميّ
في روضة كحلّس العروسِ	وخُرمَ كهامة الطاووسِ
وياسمينٍ في ذرى الأغصانِ	منتظِمٍ كقطعِ العقيانِ
والسروُ مثلُ قصب الزبرجدِ	قد استمد العيش من ترّب نَدِ
على رياضٍ وثريّ ثريّ	وجدولٍ كالمبرد المسجّلِ
وأخرج الخشخاشُ جيباً وفتقاً	كأنه مصاحفُ بيضُ الورقِ
أو مثل أقداح من البلورِ	تخالّها تجسّمت من نورِ
وبعضها عريانٌ من أثوابه	قد خجل البائس من أصحابه
تبصّره بعد انتشار الوردِ	مثل الدّبابيس بأيدي الجُنْدِ

والسَّوْسَنُ الأَبْيَضُ مُنْشُورُ الحُلَّةِ
وقد بدتْ منه ثَمَارُ الكُنْكَرِ
كقُطْنٍ قد مَسَسَهُ بعضُ البَكَلِ
كَأَنَّهُ جَمَاعِمٌ من عُنْبَرِ
وحَلَقُ البَهَارِ بَيْنَ الآسِ
جُمُجُمَةٌ كَهَامَةِ الشَّمْسِ
وجُلَّتَارٌ كاحِمَرَارِ الحَمْدِ
أو مِثْلُ أَعْرَافِ دِيوَكِ الهِنْدِ

فلذلك تعجب من تلك الأوضاع الكثيرة التي استخرجها من صبغ التشبيه وراح يطرز بها هذا الوصف البديع للرياض ، وما يجري فيها من تلك الصور المختلفة التي يغرق فيها البصر ؛ فهنا صفرة عسجدية ، وهناك خضرة زبرجدية ، وثم حمرة وردية . وليس من شك في أن قارئ ابن المعتز إذا كان مرهف الحس لإرهافه علاه ذهول وحيرة لزاء تلك الصور والأوضاع لصبغ التشبيه التي يعرضها علينا في تلك الأشكال والطرائف النادرة .

وإن الإنسان ليفكر حقاً في هذه القدرة على التصوير ، وهي لا تقف عند وصف الطبيعة والرياض ، بل تتعداها إلى كل شيء يلتقطه خيال ابن المعتز ، وانظر إليه يصف سباق الخيل :

خرجنَ وبعضهنَّ قريبٌ بعضٍ
سوى فوت العِذارِ أو العِنانِ
تري ذَا السَّبْقِ والمَسْبُوقِ منها
كما بَسَّطَتْ أُنَامِلَهَا اليَدَانِ
فلذلك تراه يحكم الصورة إحكاماً طريفاً . وانظرُ إليه يقول في مقلة البازي :
ومقلة تصدقه إذا رَمَقَ
كأنها نرجسة بلا ورق

فليس من شك في أنك تعجب بهذه الصورة النادرة التي عمد فيها ابن المعتز إلى التفصيل ، وانظرُ إليه يقول في أذن كلب الصيد :

وأذن ساقطة الأرجاء
كوردة السَّوْسَنَةِ الشَّهْلَاءِ
وعلى هذا النمط ما يزال ابن المعتز يستخرج من صبغ التشبيه صوراً وأشكالاً لا تحصى ، حتى يشعر من يقرأ في ديوانه أنه يعيش في تلك الرياض من البنفسج التي وصفها في قوله :

كَأَن سَمَاءَنَا لَمَّا تَجَلَّتْ
خِلَالَ نَجُومِهَا عِنْدَ الصَّبَاحِ

رِيَاضُ بِنَفْسِجِ خَضِيلٍ نَدَاهُ تَفْتَحْ نَوْرُهُ بَيْنَ الْأَفَاقِي

وهي رياض ذات صبغ واحد، ولكن كأنما هذا الصبغ قد جُمع من كل ربيع ، ففيه تنوع واسع لا يمكن شيئاً أن يحكيه إلا أن يعود الإنسان إلى ديوان ابن المعتز ، ويرى كيف استخدم صبغ التشبيه ، واستطاع أن يخالف بين أشكاله وأوضاعه ، كما يخالف أصحاب فن التجميل بين صور الشعْر الأسود مثلاً ورسومه ، فإذا هم يستخرجون منه أشكالاً وأوضاعاً كثيرة ، بما يُسَدِّلونه على الجبهة ، أو بما يرفعونه إلى الرأس ، أو بتقسيمه أقساماً متساوية ، أو غير متساوية .

والحق أن أصحاب التصنيع في القرن الثالث استطاعوا أن يرتفعوا إلى مراقب القمة في الزخرف والتنميق . وهل نسينا ذلك الزخرف العقلي الذي أحدثه أبو تمام وما استطاع أن يشفعه به من تنويع في الزخرف الحسي ؟ . وهذا ابن المعتز يأخذ زخرف التشبيه وينوع فيه تنوعاً واسعاً يقصر التعبير عن تصويره . إن التشبيه لون مفرد بل هو صبغ من أصباغ لون مفرد ، هو لون التصوير ، وهو صبغ حسي لم يشفع بثقافة عميقة ولا بفلسفة ، ومع ذلك استطاع ابن المعتز أن يستخرج منه أوضاعاً وأشكالاً كثيرة بحيث لا نجمع طائفة منها حتى تخرج لنا هذه اللوحات الفنية المحيرة ، وكأن الإنسان يعيش في متحف للصور والرسوم ، ولكن أي صور ورسوم ؟ لأنها صور ورسوم ما تزال تعزف عزفاً غريباً ! . وارجع إلى أبي تمام فسرى هذه الصور والرسوم تعي الموسيقى ، كما تعي الفلسفة والثقافة ، وكل ذلك يتنقل فيه الفكر كما يتنقل بين قطع الرياض في الطبيعة . على أن هذه الروعة في التصنيع وما صحبها من بهجة في التلوين والتصوير سرعان ما تنحسر ظلها عن الشعر العربي في القرون التالية .

الكتاب الثاني

مذهب التصنع

الفصل الأول

التصنع

« نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني
تقلب ، ويؤخذ بعضها من بعض » .
(الجاحظ)

١

التصنع في الحضارة العربية

لا يمتضى من يدرس الشعر العربي بعد القرن الثالث حتى يحسّ بظاهرة واضحة تمتد في هذا الشعر وتسيطر عليه ، وهي ظاهرة التصنع والتكلف الشديد ، والشعر العربي لا يحيل بهذه الظاهرة ، بل هو يرينا تطور الفن مع تطور الحضارات وما يصيب الناس من ترف عقلي يؤدي بهم إلى ألوان من التعقيد في صنع النماذج الفنية . نرى ذلك في القديم والحديث ، نراه عند اليونان في الإسكندرية في أثناء القرنين الرابع والخامس للميلاد ، إذ أصبح الشعر مجموعة من التعقيدات والشكليات مستجيباً لما أصاب الحضارة اليونانية من هرم وشيخوخة ، ونراه عند الغربيين المحدثين ، ففي أواخر القرن التاسع عشر تتعقد الحضارة الغربية ، ويُشرف العقل الغربي ، ويظهر المذهب الرمزي وما يُطوّى فيه من فنون تكلف وتعقيد .

وهذا نفسه هو ما نحسه إزاء الشعر العربي والحضارة العربية بعد القرن الثالث للهجرة ، إذ نرى هذه الحضارة تعقم ولا تأتي بجديد إلا اهتماماً بالشكليات وتعقيداً في شئون الحياة ، فالدولة تضعف ولكن تكثر الألقاب ، ألقاب الملوك والأمراء وكبار أصحاب المناصب^(١) ، وهي كثرة لا تدل على نمو سياسي ، وإنما تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها . وأنت

(١) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع لآدم ميتز

مهما بحثت في هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً في جميع شئون الحياة ،
 إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحلق على ضروب وفنون مختلفة ،
 فقد أترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربي ، ولم يعد هناك إلا التصنع
 والتكلف في شئون الحياة ، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز قصراً مؤلفاً من ثلاثمائة
 وستين حجرة ليجلس كل يوم في واحدة إلى الخول^(١) . أرأيت إلى هذا الترف
 وهذا التعقيد في الحياة ؟ بل إنا لَنراهم يعقدون الموت نفسه ، فقد كُفِّنَ تميم بن
 المعز عام ٣٧٥ هـ في ستين ثوباً^(٢) . وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل
 الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن هذه الوسائل الجديدة من التكلف ، وهي
 وسائل لاتضيف جمالاً ، إنما تضيف تعقيداً إن كان التعقيد شيئاً يطلب لذاته .
 ولعل مما يصور هذا التعقيد بصورة أوضح ما يُروى عن الوزير ابن الفرات في
 مادبه من أنه « كان يدعو إليها في كل يوم تسعة من الكتّاب الذين اختص بهم ،
 وكان منهم أربعة نصارى ، فكانوا يقعدون من جانبيه ، وبين يديه ، ويُقدّم إلى
 كل واحد منهم طبق فيه أصناف الفاكهة الموجودة في الوقت من خير شيء ، ثم
 يُجْعَلُ في الوسط طبق كبير يشتمل على جميع الأصناف ، وكل طبق فيه سكين
 يقطع بها صاحبها ما يحتاج إلى قطعه من سفرجل وخوخ وكثرى ، ومعه طست
 زجاج يُرْمَى فيه بالثفل ، فإذا بلغوا من ذلك حاجتهم واستوفوا كفايتهم رُفِعَت
 الأطباق وقُدِّمَت الطسوت والأباريق ، فغسلوا أيديهم ، وأُحضرت المائدة مغطاة
 بدبقي فوق مكبة خيازر ، ومن تحتها سفرة آدم فاضلة عليها ، وحواليها مناديل ..
 فإذا وضعت رُفِعَت المكبة والأغشية وأُخذ القوم في الأكل ، وأبو الحسن بن
 الفرات يحدثهم ويؤانسهم ويباسطهم فلا يزال على ذلك والألوان توضع وترفع
 أكثر من ساعتين ، ثم ينهضون إلى مجلس في جانب المجلس الذي كانوا فيه ،
 ويغسلون أيديهم ، والفرّاشون يصبّون الماء عليهم ، والخدم وقوف على أيديهم
 المناديل الدقيقية ورطليّات ماء الورد لمسح أيديهم وصبّه على وجوههم^(٣) . »

(٣) الحضارة الإسلامية ١٩٥/٢ .

(١) الحضارة الإسلامية ١٧٨/٢ .

(٢) وفیات الأعيان لابن خلكان ١٩٥/١

وهذه صورة بالغة في التكلف ، وهي خير ما يصور الحضارة العربية في هذه العصور وكيف أنها أخذت تصعب في طرق أدائها ، فألوان الطعام لا توضع دفعة واحدة ، بل ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا فقيم تقدم الزمن ورقى الحضارة ؟ . ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هي التي كانت شائعة في فرنسا في أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التي تشبه طريقة ابن الفرات وعمت في أوروبا جميعها^(١) .

وليس من شك في أن هذا يدل — من بعض الوجوه — على ما أصاب العقل العربي من تصنيع في الأداء ينحاز به عن الطرق الطبيعية في التعبير ، سواء تعبير المعيشة أم تعبير التفكير . ولعل من الطُّرَف التي تصور ذلك تصويراً أوسع من طريقة ابن الفرات في مادته ما انتهى إليه المهلبى الوزير المعروف من تصنعه في تناول طعامه فهم يذكرون أنه « كان إذا أراد أكل شيء بمعلقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً ، فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة ، ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى فيفعل بها فعل الأولى ، حتى ينال الكفاية ، لثلاث المعلقة إلى فيه دفعة ثانية »^(٢) .

وهذا الصنيع المعقد يدل على ما انتهت إليه الحضارة العربية — في هذه العصور — من تجديد ، وهو تجديد لا يتناول موادها والتنويع فيها ، إنما يتناول وسائلها والتصعيب في طرق أدائها وما قد يكلف به الناس من التعلق بأشياء غريبة ، فهم يُغربون في حياتهم وتفكيرهم لإغراب المهلبى بملاحقه ، وكانت تكفيه ملعقة واحدة يتناول بها ما يريد ، ولكنه كان يريد شيئاً آخر غير تناول الطعام ، وما الفرق بينه وبين بقية الناس إن أكل على طريقته بمعلقة واحدة ؟ إنه ينبغي أن يختلف عنهم وإلا فقيم وزارته ؟ وقيم رقبته عن حوله ؟ لذلك كنا نراه يشفع طعامه بشيء غريب ، هو هذه الملاحق التي يعقده بها ، ولكنه تعقيد لا يضيف طرافة ، إنما يضيف تصنعاً إن كان التصنع شيئاً طريفاً في ذاته .

(٢) معجم الأدباء ١٥٣/٥ .

(١) الحضارة الإسلامية ١٩٦/٢ .

التصنيع في الحياة الفنية

غُصِرَ العقل العربي في أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنيع ، فعمد إلى وسائل يصعب بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلبي يصعب على نفسه في تناوله لطعامه بملاعقه . وَحَمَّتْ هذه الروح في صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنوناً من التعقيد ، ولعل مما يصور ذلك ما يُروى من مهارة بديع الزمان وأنه كان يستطيع أن يكتب كتاباً يُقرأ فيه جوابه ، أو كتاباً يُقرأ من آخره إلى أوله ، أو كتاباً إذا قُري من أوله إلى آخره كان كتاباً ، فإن عكست سطره مخالفة كان جواباً ، أو كتاباً لا يوجد فيه حرف منفصل من راء يتقدم الكلمة أو دال ينفصل عنها ، أو خالياً من الألف واللام ، أو من الحروف العواطل أو أول سطره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتاباً إذا قُري معرجاً وسُرد معرجاً كان شعراً ، وإذا فُسِّر على وجهه كان مدحاً وإذا فُسِّر على وجهه كان ذمّاً^(١) .

ويظهر أن ذلك كان يُعَدُّ عند كتّاب العصر رُشعرائه الأفق الأعلى في البلاغة والفصاحة ، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كل ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان^(٢) ؛ وكان الشعر يستحيل إلى عمل لغوي ، فإذا الشعراء يصنعون صنيع تُحْمَلُ المطابع إذ (يرصُّون الحروف) بعضها إلى بعض فتتكون صناديق من الحروف ، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات في التعبير وطرق الأداء . ونحن ينبغي أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجاباً شديداً ، فالثعالبي يذكر لنا أن الصاحب

(١) رسائل بديع الزمان (طبع اليسوعيين) (٢) ساهد التنصيص ١٠٢/٢ .

ابن عباد صنع قصيدة معرّة من الألف التي هي أكثر الحروف دخولا في المنظوم والمنثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع الصاحب قصائد كل منها خالية من حرف من حروف الهجاء^(١) وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد في الأداء ، فنحن نجد المعري في لزومياته وفصوله وغاياته ، يتقيد في قوافيه وأسجاعه بحرفين أو ثلاثة ، كأن الوسيلة الواحدة لا تكفي للتعبير في الأدب بل يحسن أن تتعدد كما تعددت ملاعق المهلب . ولم يصنع المعري ذلك بمجموعة صغيرة من القصائد والرسائل ، بل طبّقه في ديوان ضخم من الشعر ، وكتاب ضخم أيضاً من النثر .

ولعل مما يتصل بهذه الجوانب من التصعيب في الأداء ما شاع في هذه العصور من الألغاز والأحاجي ؛ وقد روى صاحب اليتيمة طرفاً من هذا الجانب عند بديع الزمان^(٢) وابن العميد^(٣) . ويقول صاحب سرّ الفصاحة : « وقد كان شيخنا أبو العلاء يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيراً ومنه قوله :
وَجُبْتُ سَرَابِيَاً كَأَن لِّكَامِهِ جَوَارٍ وَلَكِنْ مَا لَهْنُ نَهْدٍ^(٤)
تَمَجَّسَ حَرَبَاءُ الْمَجِيرِ وَحَوْلَهُ رَوَاهِبٌ خَسِيطٌ وَالنَّهَارُ يَهُودٌ^(٥)

فألغز بقوله جوار عن الجوارى من النساء وهو يريد كأنهن يجرين في السراب ، وبقوله نهود عن نهود الجوارى وهو يريد بنهود « نهوض » أي كأنهن يجرين في السراب وما لهن على الحقيقة نهوض . وأراد بقوله تمجس الحرباء أي صار لاستقباله الشمس كالنجوس التي تعبدتها وتسجد لها ، وجعل النعام الرواهب لسوادها ، ويهود : يرجع وهو يلغز بذلك عن اليهود لما ذكر النجوس والرواهب ؛ وكذلك قوله :
إِذَا صَدَقَ الْجَسَدُ افْتَرَى الْعَمُّ لِلْفَتَى مَكَارِمَ لَا تُكْرَى وَإِنْ كَذَبَ الْخَالُ^(٦)

- | | |
|--|--|
| (١) اليتيمة للشالبي طبع الصاوي ٣/٣٧٥ . | التل . |
| (٢) اليتيمة ٤/٢٨٤ . | (٥) الحرباء : دويبة تتلون ألواناً مع الشمس وتلدورها معها . |
| (٣) اليتيمة ٣/١٦١ . | (٦) تكري : تنقص وتزيد ، من الأضداد . |
| (٤) جبت : قطعت . سرايا : قفراً يلعب فيه السراب . الإكام : جمع أكمة ، وهي | |

لأنه يريد بالجد الحظ وبالعم الجماعة من الناس وبالحال المخيلة، وقد ألغز بذلك عن العم والجد والحال من النسب^(١) .

وليس من شك في أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يُقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته. وكأني بالحضارة العربية ضلت طريقها الطبيعي في التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يُوضَع بعضها وراء بعض ، أو بالملاحق تتعدد في أثناء تناول الطعام، أو بهذه الرسائل الملتوية في التعبير الفني ، وكأنها تبحث عن طريق جديد تعبر به ، غير أنها لم تقع إلا على هذه الضروب من التكلف والتصنع فتشبثت بها، وقد خُيِّلَ لآلِها أنها تستطيع أن تُطَّرف بها حياة الناس وأفكارهم . ومن المهم أن نعرف أن الناس كانوا يطلبون هذه الضروب من الشعراء لأن حياتهم هم أنفسهم تعقدت وأصبحوا لا يعجبون إلا بما يتمشى مع حياتهم . واستجاب لهم الشعراء، فكلُّ يحاول بدوره أن يعقد الفن وأن يقع من هذا التعقيد على طريقة جديدة يُطَّرفهم بها حتى ينال إعجابهم واستحسانهم .

٣

التصنيع في ألوان التصنيع الحسية

سرت هذه الظاهرة من التصنيع في جميع جوانب الفن حتى في ألوان التصنيع الحسية نفسها التي رأيناها عند جماعة المصنِّعين ؛ فقد استخدمها الشعراء ولكن في هذا التعقيد الذي يُعَدُّ سمة القرن الرابع وما جاء بعده من قرون، فقدت جمالها وتنوعها ، ولم نعد نجد لها هذه الألوان والأصبغ الثرية التي كنا نراها عند أبي تمام ، ولا هذه الأوضاع المتنوعة التي مرت بنا عند ابن المعتز لصيغ التشبيه ، تلك الأوضاع التي أحالها خياله إلى أشعة فضية غريبة .

وليس معنى ذلك أن الشعراء هجروا وسائل التصنيع التي رأيناها في القرن

(١) سر الفصاحة ص ٢١٥ .

الثالث والتي تعد نوعاً من الرومانسية في الشعر العربي ، وإنما معناه أن الشعراء لم يعودوا يحسنون استخدامها كما كان الشأن عند أبي تمام وابن المعتز ؛ هم يستخدمونها ولكن استخدامهم لها معقدٌ تعقيد هذه الحضارة التي عاشوا فيها ، وهو تعقيد لا يضيف إلى الألوان جمالا كهذا الجمال الذي رأيناه عند أبي تمام ، وإنما هو تعقيد يأتي لذاته ، فلا يضيف طرافة للون بل قد يُزيل منه بعض أصباغه ويحيله لوناً باهتاً لا دفع فيه ولا حرارة . وقرأ هذا الطباق للمتنبي ^(١) :

لمنْ تطلبُ الدنيا إذا لم تُردْ بها سرورٌ مُحِبٌّ أو إساءةٌ مُجْرِمِ
فلأنك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذي أقامه بين السرور والإساءة
والحب والإجرام لأن الكلمات لا تتقابل ، فليست كلمة الإساءة عكس كلمة
السرور ، ولا كلمة الإجرام عكس كلمة الحب ، وإنما عكس السرور الحزن
كما أن عكس الحب البغض . ولكننا ننسى ، فقد تركنا القرن الثالث ودخلنا في
القرن الرابع ، وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية التي رأيناها في القرن
الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبي أو هذه
الطباقات التي يحسن أن نعطيها وصفاً جديداً يميزها ، نسميها طباقات غير دقيقة
بل نسميها « طباقات باهتة » فالكلمات لا تتطابق ويحس الإنسان كأن اللون
غائب منه لا يراه ، فهو لون باهت ليس كلون الطباق الزاهي الذي رأيناه عند
أبي تمام ، بل إن الإنسان يخجل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض
أصباغه ، وغدا لا يتشيع بهذه الأصباغ الثرية التي كنا نراها في القرن الثالث .
لم يعد القرن الرابع يحسن استخدام وسائل التصنيع إلا أن يتولاها بشيء من
التكلف يُحيلها عن أصباغها كما نرى في هذا الطباق ، أو يتولاها بشيء من
التعقيد في الأداء كهذا الجناس لبعض شعراء اليتيمة :

إن أسيافتنا القصار الدواي صيرتْ مُلكننا طويل الدوام
نحن قومٌ لنا سدادٌ أمور واصطلامُ الأعداء من وَسْطِ لَامِ ^(٢)

(١) التبيان (المكبري على المتنبي) طبعة
الطبعة ١٤١/٤ .
(٢) اصطلام : اجتثاث . لام : مخفف
لأم جمع لامة ، وهي الدرع .

واقْتِسَامُ الْأَمْوَالِ مِنْ وَقْتِ سَامٍ واقْتِحَامُ الْأَهْوَالِ مِنْ وَقْتِ حَامٍ

فإنك تراه يجانس بين الدوامى والدوام ، وهو جناس طبيعي يشبه ما كنا نجده في القرن الثالث ، ولكن انظر إلى تجديده في هذا اللون بعد ذلك ، إذ تراه يجانس بين (اصطلام) وكلمتى (وسط لام) كما يجانس بين (واقْتِسَام) وكلمتى (وقت سام) وكذلك بين (واقْتِحَام) وكلمتى (وقت حام) . أرايت إلى هذا التجديد في الجناس ؟ إنه كملاعق المهلبى لا يضيف طرافة إنما يضيف تعقيداً وتلفيقاً غريباً يخرج به الجناس عن صورته الأصلية الموسيقية إلى نوع من العبث واللعب بالألفاظ والكلمات .

وليس لنا أن نُزرى على عمل الشعراء وطريقة استخدامهم لهذه الألوان ، فذلك أسلوب العصر ، إذ كان يُعْجَبُ بالتعقيد في كل شيء ، وتبعه الشعراء يعقدون في وسائلهم وطرق استخدامها ، ولكنهم حيناً عدلوا إلى ذلك التعقيد لم يستطيعوا أن يستخرجوا منه صوراً وأشكالاً طريفة ، إنما هي صور وأشكال غريبة ، فلذا اللون يتعقد تعقداً داخلياً لا يضيف إليه حسناً أو جمالاً ، وإنما يضيف إليه إغراباً ، إن كان الإغراب يعتبر بديعاً في ذاته ، يطلبه الشعراء في نماذجهم وآثارهم .

وإذا تركنا الطباق والجناس إلى أصباغ التصوير التي كان يستخدمها شعراء القرن الثالث وجدناها يصيبها من التحول ما أصاب هذين اللونين ، فقد عزف الشعراء عن التشخيص والتجسيم إلا في القليل النادر ، أما التشبيهات والاستعارات فقد أكثروا منها ، ولكنه أكثر من جنس أكثرهم من الطباق والجناس ، أكثر نزع بهذه الأصباغ إلى صور جديدة ، وكأنها فارقت أصباغها ، واقرأ هذا البيت للوأواء الدمشقي إذ يقول (١) :

فَامْطَرْتُ لَوْلُؤًا مِنْ نَرَجِسٍ وَسَقَتُ وَرَدًا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرَدِ

فإنك تراه يملأ بيته بالاستعارات ، إذ استعار اللؤلؤ للدمع والزرجس للعين

(١) معاهد التنصيص ١٦٨/١ .

والورد للحد والعُنباب للأصابع ، والبرَد للأسنان ، ولكن كأن هذه الاستعارات لا تثير فينا شيئاً من اللذة الفنية التي كنا نشعر بها في أثناء القرنين الثاني والثالث ، وانظرْ إلى أصل هذا البيت عند أبي نواس (١) .

يا قمرأً أبْرَزَه مَاتَمٌ يَنْدُبُ شَجَوًا بَيْنَ أَثْرَابِ
يَبْكِي فَيُذْرى الدُرُّ مِنْ نَرْجِسٍ وَيَلْطِمْ الْوَرْدَ بَعْنَابِ

فلنك ترى الوأواء يأخذ ناحية التشبيه من أبي نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد : فالشاعر لا يُشيع فيه شيئاً من الحركة ، إنما شيء واحد هو الذي يهتم به ، وهو هذا الركام من الصور التي لا نحس فيها شعوراً ، فقد تحجَّرت في التاريخ وأصبحت تراثاً محفوظاً في الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتي بها على هذا النظام فلإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأني بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والزرجس والعُنباب والبرَد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبّر تعبيراً أوسع من المعنى الذي أرادَه الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبتَه بكّت وعَصِفَتْ أناملها ، ولكنه أبي إلا أن يشق على نفسه في تعبيره حتى يُرضى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء أمطاراً والدموع لؤلؤاً والعين نرجساً والحد ورداً والبنان عُنباباً والأسنان بَرَدًا ، وما الرق الذي أصابه الشعر في القرن الرابع إن لم يمنح الشاعر إلى مثل هذا التعقيد في صوره ؟ وإنه لرق معكوس أن يشق الشاعر على نفسه في التعبير على هذا النمط ، فإذا بالبيت لا يعبر إلا عن تعقيد في التصوير والخيال ، ولكننا لا نجد فيه حواشي من الفكر تزخرف صوره إلا كما نرى في قول المتنبي (٢) :

بَدَتْ قَمَرًا وَمَالَتْ خُوطَ بَانٍ وَفَاحَتْ عَنَبَرًا وَرَتَتْ غَزَالًا

(١) أخبار أبي نواس ص ١٩٠ . يذرى :
يثر .
والبان : شجر يشبه الشعراء قدود النساء
بقضبانه .

(٢) التبيان ٢٢٤/٣ . والخوط : القضيبي ،

فلذلك تحس كأن الشاعر لا يريد أن يعبر عن صوره فقط ، وإنما يريد قبل كل شيء أن يعقد في هذه الصور ، فتراه يأثى بالقمر وخطوب البان والعنبر والغزال ، أما حبه وأما أفكاره نحو صاحبه فكأنه لا تعنيه ، ولقد كان حرياً بالمتنبى أن يصف لنا اللذة والرغبة والحيرة والانفعالات التي يسببها الحب ، ثم يتركنا نرسم الجمال نحن لأنفسنا رسماً خيالياً ، لا هذا الرسم الذي يتحكم فيه ، والذي لا يعطينا حسه إلا عن طريق هذا التركيب والتعقيد في جلب صوره ووضعها متعاقبة بهذا الشكل الذي قد يحوى شعوراً ، ولكنه شعور بغير لذة .

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تُستخدَم في هذا القرن ، ولكن يحس الإنسان كأنها لم تعد تعبر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئاً قديماً مألوفاً ، فقد فقدت جمالها وزينتها ، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة ، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع . بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها في هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر ، يقول ابن رشيق « والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثر وتكرر » (١) .

ونحن لا ننفي اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع سواء منهم من كان في المشرق أو في المغرب أو في مصر أو في الأندلس فقد قصر الشعراء — في هذه العصور — عنايتهم على هذا البديع حتى لنرى صفي الدين الحلبي يذكر في بديعته أنها ثمرة سبعين كتاباً في هذا الفن (٢) ، وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقض كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطرافة التي كنا نجدها عند الشعراء المصنعين في القرن الثالث . وكل ما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء الشعراء المتأخرين من ابتكار هو لون التورية الذي استحدثوه ، ولكن ألوانهم جميعاً لم تكن زاهية ولم يكن بها هذا التنوع والثراء في الأصباغ كما

(٢) خزانة الأدب للحموي ص ٢٧ .

(١) العمدة لابن رشيق ١٧٧/١ .

رأيناها في القرن الثالث ، وكأني بهذه الألوان أصبحت مجرد زينة لا تحوى عقلاً ولا فكراً . على أنها زينة متكررة ليس لها هذه الطرافة التي كنا نجدها في ألوان أبي تمام ، وقد مر بنا أنها لم تكن ألواناً حسيةً فحسب ، فقد كان يجاور الألوان الحسية ألوانٌ قائمة أشد غرابة وطرافة ، وهي الألوان العقلية التي كان يأتي بها من الثقافة والفلسفة ويحولها — كما مر بنا — إلى ضروب من الرمز ونوافر الأضداد والأقيسة الفنية .

٤

ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن

إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء في هذه العصور لتلك الألوان العقلية القائمة التي خلّقتها أبو تمام في صناعة الشعر وجدناهم يقصرون فيها تقصيراً شديداً ، فإن شاعراً لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات في قصيدة له على نحو ما رأينا في قصيدة عمورية ، بل إننا لا نجد شاعراً يستطيع أن ينهض بأصباغ الثقافة والفلسفة كما تركها أبو تمام ، ومن العبث أن نبحث عن شاعر بعده نوع بثقافته في أصباغ التصنيع وألوانه العقلية . كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبي تمام ، وكذلك كانت الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلي واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذي كنا نجده عند أبي تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة في شعره كلون نوافر الأضداد ، وقد استخرج منه بدءاً كثيراً .

ونحن لا نرتاب في أن القرن الرابع أوغل في الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما سئى عند المتنبي ، بل نحن نجد في أواخر هذا القرن شاعراً متفلسفاً هو المعري ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر في هذا القرن ، ولكن ليس

هذا ما ننكره ، إنما ننكر أنها تعمقت التفكير الفنى كما تعمقته عند أبى تمام ،
وننكر أيضاً أن أحداً من الشعراء استغلّ منها جانباً عقّده واستخرج منه أصباحَ
زينةٍ وتجميل ، كما رأينا عند أبى تمام .

على أننا لا نكاد نترك القرن الرابع وأوائل الخامس حتى يهجر الشعراء
الفلسفة ويصبح الأدب أدب ألفاظ وحسٍّ فقط ، لا أدب أفكار وثقافة ،
فالشعراء لا يحاولون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا
بالحسِّنات البديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية كما هو الشأن عند أبى تمام . وهو
نوع من إجداب الحضارة العربية والعقل العربى ؛ فقد أخذت هذه الحضارة
وهذا العقل ينفصلان عن الفلسفة والتفكير الفلسفى ، حتى لنجد المتأخرين يسمون
علوم الفلسفة علوماً مهجورة . يقول الذهبي فى ترجمة ابن رشد التى أوردها رينان
فى كتابه ابن رشد ومبادئه « ونُسب إليه كثرة الاشتغال بالعلوم المهجورة من علوم
الأوائل »^(١) ، ويقول السيوطى فى بغية الوعاة عن حسن بن على القطّان « وكان
فاصلاً عالماً باللغة والأدب والطب وعلوم الأوائل المهجورة »^(٢) .

انحازت الفلسفة عن التفكير الفنى إلا ما كان من المنطق ودراسته ، فقد
كان يُعنى به المثقفون عامة ، وقد وضع فيه الأبهري كتابه إيساغوجى فى القرن
السابع ، كما وضع بعده بقليل نجم الدين القزوينى كتابه الشمسية فى القواعد
المنطقية ، ووُضعت على هذين الكتاين شروح وتعليقات كثيرة ، ولكن نمو
المنطق لم يفد الفن العربى كثيراً ، لأن المنطق يقوم على التحديد والفصل بين
الأشياء ، ولا يترك فى العقول انعكاساً لهذا الغموض الذى يحسّه الفنان فى الطبيعة
والذى يحسه الناس فى الفن ، بل لا يترك له هذا الغموض الذى يحسه الفنان فى
داخله وطويّته نفسه ، وبذلك استمر الشعر العربى بعد القرن الثالث شعر المنطق
الحسوس والوعى الظاهر المكشوف .

على كل حال لم يعتنق الشعراء التفكير الفلسفى ، ولذلك قلما نجد بينهم من

(١) انظر الطبعة الرابعة بباريس ص ٤٥٧ ، (٢) بعية الوعاة (طبعة القاهرة) ص ٢٢٤ .
س ٤ - س ٣ من أسفل .

يُقبل على صنع فنه كما يقبل أصحاب التفكير الفلسفي على عملهم ، فيعتنقه على أنه مذهب أو طريقة مرسومة ، ونفس المعرى وهو أقرب الشعراء في هذه العصور إلى الذوق الفلسفي نجده يكتب مقدمة للزوميات ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهباً معيناً فيها ، ولكن ما نلبث أن نراه يرسم هذا المذهب ويحدده بوجوه من التعقيد في القافية وكأنه لا يحس^١ بأنه صاحب منهج فكري . وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين وبين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيراً من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية في عمل الشعر وصناعته ، أما العرب فقلما كتب منهم شاعر مقدمة نحا بها هذا النحو . وهو معنى ما نقوله من أنهم لم يتخلوا الشعر مذهباً أو كالمذهب لعدم عمق تفكيرهم الفلسفي وانحصار آماده في حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التي لم تنوع مذاهب الشعر في الأدب العربي على نحو ما نرى في الأدب الغربي ، فقلما نجد شاعراً يحس^٢ كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

وكانت هذه الموجة الهنئية من التفكير الفلسفي التي رأيناها عند أبي تمام خليفة بأن تنبعث من ورثتها موجات فلسفية على ألوان كثيرة في الشعر العربي ، ولكن الشعراء انحازوا عن العمق ولم يلامسوا الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما سنرى عند المتنبي ، غير أن ذهنبهم بقي محافظاً في حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربي يقتبس من فلسفة اليونان في شيء من الحذر .

والحق أن التفكير الفلسفي لم ينوع في أصباغ الشعر العربي لهذه العصور ، بل نحن نرى هذا الشعر لا يستطيع أن يحافظ على ما تركه له أبو تمام من أصباغ فلسفية ، ولذلك لم يتحدث فيه تغيير واسع في أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التي جعلته ينحرف عن الغموض والرمز . وكان فن أبي تمام خليقاً بأن يبعث في الأدب العربي نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق . قد يمكن أن نلاحظ طرفاً من آثار هذه النزعة في البيئات المذهبية

عند المتشيعية والمتصوفة ، ولكنها لم تعم في الشعر العربي ، وبذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة . على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفي رويداً رويداً حتى لنجد ابن الأثير في القرن السابع يهاجم فكرة التنقف بالثقافة اليونانية^(١) وكأنما أصبحت بدعاً غير مألوف .

ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يتثقفون أيضاً في هذه العصور بثقافة علمية واسعة ، ولكن هذه الثقافة مثلها مثل الفلسفة لم يستطيعوا أن يستوعبوها ، أو يحولوها إلى فن ، أو يحولوا عقولهم إلى علم ، بل ظلوا يستخدمونها في الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعاً ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر في القرن الخامس ، إذ نرى ابن سنان الخفاجي ينعي هذه الطريقة على معاصريه^(٢) . ولكننا لا نتقدم بعد ذلك حتى نجد ابن الأثير يدافع عنها إذ يقول : « صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الغرض في كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنده لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصده »^(٣) . ويقول الأرجاني^(٤) :

أنا أفقه الشعراء غير مدافع في العصور ، لا ، بل أشعرُ الفقهاء

وتصور لنا اليتيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومائلين يقتبسونها في أشعارهم ، وأحدث ذلك فيضاً من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربي لهذه العصور ، وسنعرض لذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ولكننا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم في جلب هذه المصطلحات التي لم تفد الشعر جمالاً ولا تفكيراً .

(٣) المثل السائر ص ٤٦٣ .

(٤) معاهد التنقيص ٥/٢ .

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .

(٢) سر الفصاحة ص ١٥٩ .

ونحن نعتزف بأن الثقافة العلمية ضرورية للشاعر حتى يعرف أنه ليست هناك مبانة بين العلوم المبينة على الحقيقة وبين الشعر القائم على الخيال ، وحتى يقرب الشعراء المسافة بين العلم والشعر ، فينزعوا بشعرهم منزعاً علمياً ، يتخذونه مذهباً أو كالمذهب ، ويدققون في التعبير ويحققون في التفكير صنيع العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذي نجده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من قرون فإننا نردّه عن هذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثروة التي لا تدلّ على شيء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوّكها ولا يفهمها وعلوماً يحفظها ولا يعمقها.

ونحن نعود فنقول إن العلم كان مسئلة في التفكير الفني مسئلة الفلسفة ، فإنه لم يعمقه ولم يفتح فيه آفاقاً جديدة في التعبير والتصوير ، وكان حرياً أن يبعث في الأدب العربي مذهباً يشبه مذهب (الريالزم) الذي شاع عند الغربيين مع النمو العلمي الواسع في القرن التاسع عشر ، إذ دفعهم إلى اتجاه في التحقيق والملازمة بين الواقع وحكايته أنتج هذا المذهب الفني الجديد ، ولكن علم الشاعر العربي في العصور الوسطى استمر بعيداً عن أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شيء إلى آثاره ونماذجه . ولعل من أكبر الدلالة على ذلك ما نراه عند الشعراء من إغرامهم بلون المبالغة ، وهولون يخالف تمام المخالفة طبيعة العقل العلمي الذي يميل إلى التحقيق والتدقيق وألا تتجاوز ألفاظه ما يريد التعبير عنه ، فالشعر كالعلوم الرياضية حقائق ودقة في التفكير وانحيازاً عن المبالغة وتوفيقاً بين الخيال والعقل والتصوير والواقع . ومن الغريب أن هذا اللون عمّ حتى نجد كتب النقد والبلاغة تُشيد به جميعاً ، ولعله أهم لون أضافه القرن الرابع إلى الشعر ، وسرى المتنبي يستخدمه استخداماً واسعاً في الفصل التالي ، ولكن ينبغي أن نذكر دائماً ما يحمله هذا اللون من الإفصاح عن الحواجز التي كانت قائمة في هذه العصور بين العلم والتفكير الفني ؛ فالشاعر يخرج إلى شعوبات في الخيال والتفكير والتصوير والتعبير ، كأن يقول المتنبي ^(١) :

كفى يحسبى نحولاً أننى رجلٌ لولا مُحْطَاطِيسِي إِيَّاكَ لم تَرْتَبِي
أو يقول الو أواء (١) :

ولو نُصِبتَ رَحَى بِإِزاءِ دُمعِي لكانت من تَحَدُّرِهِ تَدورُ
أو يقول أبو عثمان الخالدي (٢) :

وأنحلني بالهجر حتى لو اننى قدَى بين جفنى أرمِدٍ ما توجَّعا
أو يقول الخُبَيْرُ أَرْزَى (٣) :

ذُبْتُ من الشوق فلو زُجَّ بِي فى مُقْلةِ النَّائمِ لم يَنْتَبِهْ
وكان لى فيما مضى خاتمٌ فالآن لو شئتُ تمنطقْتُ به

ونحن لا نرتاب فى أن الشعر حين يفضى إلى هذا النوع من المبالغة لا يعبر
عن إحساس أو وجدان ، إنما يعبر عن نوع من السقوط الفنى ، إذ يذهب
الشعراء بعيداً فى تصوراتهم وأفكارهم وكأنهم ينجحون إلى كل إفراط فى الشعر ،
ولكننا ننسى ، فقد تركنا القرن الثالث إلى قرون التصنع التى لا بد أن ينحاز
شعراؤها إلى كل ما يضيف صعوبة أو غرابة فى التعبير .

٥

جمود الشعر العربى

لا نصل إلى القرن الرابع حتى نحس بأن الشعر العربى جامد لا يتحول
عن الموضوعات والمعانى القديمة ، وأكبر الظن أن من أهم أسباب هذا الجمود ما
أشرنا إليه من أن العرب لم يَسْتَحُوا فى شعرهم نحواً فلسفياً أو علمياً ، ولعل من
أهم الأسباب فى ذلك أيضاً أنهم لم يطلعوا على شىء من الأدب اليونانى فاستمروا
يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الداقى ، وقد خُيِّلَ إليهم
أنهم ليسوا فى حاجة إلى مدد من الخارج فحسبهم ما فى شعرهم من جمال ،

(٣) العدة ٥١/٢ - ٥٢ .

(١) معاهد التنصيص ٢٥٨/١ .

(٢) معاهد التنصيص ٢٦٠/١ .

على أن هذا الجحمال سرعان ما أصابه الجحود في القرن الرابع وما جاء بعده من قرون : إذ ضلَّ الشعراء طريقهم إلى تنويع أفكارهم إلا أن يلجئوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة ، أو يستعبروا بعض الألفاظ من الثقافات ، أما أن ينوعوا في موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شيء قلما دار في أذهانهم .

ولعل من أسباب ذلك أيضاً ما شاع في بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب ، وهي فكرة نراها في النقد من قديم ؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعاني ، ولم يجعل لها فضلاً ، وعوّّل على الألفاظ ، قائلاً : « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروري ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك »^(١) . وثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن البلاغة تكون في المعاني كما تكون في الألفاظ^(٢) ، ولكن النقاد انحازوا في الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : « المعاني مشتركة بين العقلاء ، وربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي ، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها »^(٣) ويقول الآمدي : « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها . . . فلإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »^(٤) . ويقول ابن خلدون في القرن الثامن : « إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني »^(٥) .

وليس من شك في أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، وبذلك انصبَّ عملهم على التحوير في المعاني القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذي نجده في كتب النقد العربي ، ونعني بحث السرقات . ونجد النقد في هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضروري في الشعر ، يقول

(٤) الموازنة ص ٢١١ .

(٥) المقدمة ص ٤٢٥ .

(١) الحيوان (طبعة الحلبي) ٣/ ١٣٠ .

(٢) الشعر والشعراء ص ٧ .

(٣) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبي) ص ١٩٦ .

صاحب الصناعتين : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني ممن تقدمهم ، والصَّبُّ على قوالب من سبقهم »^(١) . ويقول صاحب الوساطة « السَّرْقُ داءٌ قديمٌ وعيبٌ عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً . . . ثم تسبَّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبراً ما فيه من النقصية بالزيادة والتأكيد ، والتعريض في حال والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله . . . ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المَعْدرة وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني ، وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإنما نحصل على بقايا ، إما أن تكون تُركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها ، ومتى أجهد أحداً نفسه ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً ، ونُظِّم بيت يحسبه فرداً مخترعاً ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يُخَطِّ أن يجده بعينه أو يجد له مثلاً يغضُّ من حسنه »^(٢) .

والقاضي الجرجاني من نقاد القرن الرابع وشعرائه ، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحت ضرورة من ضرورات عصره في صنع الشعر ونماذجها ، وهو يلاحظ أنها قديمة في الفن العربي ، وهي ملاحظة صحيحة فنحن نجد لها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره . قال مروان بن أبي حفصة « دخلت أنا وطُريح بن إسماعيل الثَّقَفِي والحسين بن مُطير الأسدي في جماعة من الشعراء على الوليد ابن يزيد ، وهو في فرُش قد غاب فيها ، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره ، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا ، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان ، حتى أتى على أكثر الشعر ، فقلت من هذا ؟ قالوا حماد الراوية »^(٣) .

(١) طبعة عيسى الحلبي ص ٢١٤ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٦ / ٧١ .

(٣) الصناعتين ص ١٩٦ .

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه

فالشعراء يسرقون من قديم . يقول الجاحظ : « نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني تُقلَّبُ ويؤخذ بعضها من بعض »^(١) . ويقول أيضاً : « ولا يُعلمُ في الأرض شاعر تقدَّم في تشبيه مصيب تام ، أو في معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يَعدُّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكاً فيه »^(٢) .

وإذن فالسرقة قديمة في الشعر العربي ، غير أنه يلاحظ أنها أصبحت شيئاً أساسياً في القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوا لها دراسات واسعة في كتبهم كما نجد في الصناعتين والوساطة والموازنة ، وألفت فيها كتب خاصة ، ألف مهلهل بن يموت كتاباً في سرقات أبي نواس ؛ كما ألف كلُّ من ابن أبي طاهر وابن عمار كتاباً في سرقات أبي تمام^(٣) . وعمت هذه الدراسة وشاعت في كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب في صناعة النماذج الفنية . وليس من شك في أن هذا الصنيع إنما يعنى الجحود والتحجر ، فقد ارتبط الشعراء بمجموعة من الأفكار والمعاني والأخيلة وسجنوا شعرهم وأنفسهم فيها ، وبذلك انحصر داخل آماد ضيقة من التقليد والتلفيق .

٦

التحوير

يقسم نقاد العرب السرقات قسمين : مستحبة ومنكرة ، فالمستحبة هي التي يعمد فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة في الصورة أو العبارة ، وأما المنكرة فهي التي لا يستطيع فيها أن يضيف إليهما شيئاً من ذلك^(٤) . وهذا التقسيم لا يوضح -

(٤) الصناعتين ص ١٩٦ و ص ٢٢٩ . وما بعدها ، وانظر في الوساطة باب السرقات .

(١) معاهد التنصيص ١٢٢/٢ .

(٢) الحيوان ٣١١/٣ .

(٣) الوساطة ص ٢٠٩ .

في رأينا - هذا الجانب من جوانب حرفة الشعر - بل لعله يضيف إليه غموضاً وإبهاماً ، فقد اضطرب النقاد في بحث هذه الوسيلة ووقفوا يسبون سرقه وغصباً ونحو ذلك من أسماء لا تعبّر تعبيراً واضحاً عن حقيقتها ، ومن أجل ذلك كنتُ أؤثر أن ننحسّ التسمية القديمة ونضع مكانها اسم « التحوير » إذ يأخذ الشاعر معنى مسبوقة أو مطروقة فيديره في ذهنه ، وما يزال به يحور فيه حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة .

وليس الشعر بدعاً في هذه الظاهرة - بل لعلها أكثر وضوحاً في فن الرسم - إذ يعالج الرسّامون موضوعات مشتركة ، كل يرسمها رسمه الخاص الذي يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وضع ، وما يراه من طريقة في التلوين والتظليل وحشد الأجزاء في الصورة ، أو تشرّ ضباب وغموض فيها ، بحيث نرى المنظر في لوحة بدون حشده في أي جزء أو أي تفصيل ، وبحيث يكون لكل رسّام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة . والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضاً خواطر مشتركة ، ولكنهم حين يعالجون هذه الخواطر يعمدون إلى التحوير فيها تحويراً يغيّر من هيئتها القديمة ، ويعطيها وضعاً جديداً ولوناً جديداً ، ويخطئ من يتلوّهم في ذلك ما داموا يُخرجون أفكارهم لإخراجاً تظهر فيه شخصياتهم ، فكل منهم له طريقته في التلوين والتظليل ، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه ، مثلهم في ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها - فالشكل في المرأة المحببة غيره في المستوية ، والخطاطرة عند شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما في مرايا الذهن والخيال ، أو لاختلافهما في الوضوح والغموض ، إذ الخواطر كأصحابها قد تُرى غامضة في شكل أشباح بعيدة - وقد تقرب وتتضح على درجات مختلفة .

ومن الواجب أن نعرف دائماً أن العبرة في الفن بحِمال الإخراج وجمال الأوضاع والهيئات ، لا بالإبداع المطلق فقد يَسعدُ تحقيقه ، وما لنا نذهب بعيداً . ورُبّ فكرة موروثة تفوق فكرة مبتكرة - فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بادية ، إنما البدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يافت

الأنظار ، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة موروثه أو مطروقة ، فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها ، وحسن عرضها . وإذن ينبغي أن ننفي عن هذا الجانب من العمل الفني ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه جانب أساسي في الفن ، إذ يعدّل الشعراء إلى التحوير في المعاني القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل . والأدب الغربي يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربي ، فإنّ تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصي إلى غنائي وتمثيلي أتاح لهذا الجانب تنوعاً لم يستح له في الشعر العربي ، إذ نرى الشاعر القصصي يعرض أسطورة ، ثم يأتي الشاعر الغنائي فيحوّلها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتي الشاعر التمثيلي فيحوّلها إلى رواية تمثيلية ، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفني شكلاً جديداً في كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد في الشعر القصصي عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأوريبيديس ، ويحوّلونها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقة الخاصة . ونفس اتساع الأنواع يعطي فرصة أوسع عندهم في هذا التحوير ، فالشعر التمثيلي يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيح الشعر الغنائي ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند (أوريبيديس) غيرها عند راسين ، فإذا عرضت لموضوع تناولته أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجيني (Iphigénie) تجدها في أسطورة أجاممنون ، ثم يأخذها (أوريبيديس) فيحوّلها إلى رواية تمثيلية ، ثم يتناولها (راسين) فيكتب فيها رواية أخرى ، وكذلك يصنع صنيعه (جيتيه) .

وهذا التحوير الواسع الذي نلاحظه عند الغربيين لم يوجد عند العرب ، لأن شعرهم انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائي لا يتجاوزه ، ولذلك ظل التحوير عندهم محدوداً في آحاد ضيقة ، فهو لا يظهر إلا في الصورة والفكرة المصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متمايزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدّل في العناصر القديمة تعديلاً يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع

شيئاً أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عَرْضِه بصورته القديمة ، إنما يعرضه في صورة ملفقة ، شُوهِتْ أجزاؤها ، وُخِلطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

التحوير الفني

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما في الشعر العربي ، نوع يمكن أن نُبقي له الاسم العام ونضيف إليه وصفاً يميزه فنسميه باسم « التحوير الفني » ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم التحوير الملتقى أو باسم « التلفيق » إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوهاً ، لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدرية عقولنا . أما النوع الأول فكان يَشيع في القرنين الثاني والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام في هذا الباب ، وقرأ هذا البيت لزهير الذي مرّ بنا في غير هذا الموضع :

أثافي سَفْعاً في معرّسٍ مِرْجَلٍ ونُؤياً كجِدْمٍ الخَوْضِ لم يَثَلَمْ
ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافي وهذا النؤى عند أبي تمام ، إذ يقول :
أثاف كالحدود لَطِمْنَ حُزْناً ونُؤى مثلما انفصم السَّوَارُ
فلأنك لا شك تُراع روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحوّر تحويراً يهلك تنسي الأصل ، وكأنه خلق الصورة خلقاً وابتكرها ابتكاراً ، وقرأ هذا البيت الذي سبق أن أنشدناه لطفَيْل :

وجعلت كُورى فوق ناجيةٍ يَتَتَّ لحمَ سَنَامها الرَّحْلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبي تمام ، إذ يقول :
رعتَه الفيا في بعد ما كان حَقبةً رعاها وماءُ الرّوض ينهلُ ساكِبهُ

فليس من شك في أن هذه الصورة للبعير الذي يرعى ويرعى رعيّاً غريباً تستولى على أذهاننا ، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنساني على التجديد والابتكار ، ومن يستطيع أن يدعى على أبي تمام بأن هذه صورة قديمة ؟ لقد أضاف إليها فلسفة

وبدعا من نوافر أصداده وأخرجها في صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولا يذكر بذورها التي تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وحوّرتها الفلسفة والثقافة .

كان الشعراء يستمدون من القدماء في القرنين الثاني والثالث ، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا في صور ما استمدوه وكأنهم حرّفوه عن أوضاعه ، فغدا يختال في شكل حضريّ مونق ، كهذه الأثافي التي تشبه — بما عليها من حمرة في سواد — الحدود وقد اضطرب فيها اللونان، ولا تنس النّوى فلإنه استحال إلى سيّوار غريب طال عليه العهد بصاحبه ، وتكسّر في غير موضع منه ، ولكنه لا يزال كأنما تركته بالأمس . وقد رجع أبو تمام فوصف هذا النّوى مرة أخرى وصفاً معجباً، إذ يقول :

والنّوى أهدى شطره فكانه
تحت الحوادث حاجبٌ مقرونٌ

وارجع إلى صورة هذه الدابة التي كانت ترعى الصحراء، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعيّاً لا يستطيع ذهن أن يجمع في لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يَطْوِي من الإبداع في العرض، فبعيره لا يذوب سنامه فقط بل هو يرعى ويرعى رعيّاً غريباً ، وأى فنان يرى هذه الصورة ولا يقيدتها في لوحته أو على تمثاله أو في قصيدته ؟ لتكن الفكرة في أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبي تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هي تخرج من الصحراء والفيافي إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق .

واترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحتري فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير في الأصوات، يلدّها، ويمتعتها متعة تخلق في أذهاننا هذا الجلو الموسيقي الخاص به ، والذي تنطلق فيه مزاميره ، فإذا هي تؤثر في أعصابنا تأثيراً حاداً ، ونحس كأننا نحلم حلماً ساراً في جو موسيقي، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملاً فنياً طريفاً ، غير أننا لا نتقدم إلى

القرن الرابع حتى نحس بتحول في هذا التحوير ، إذ يصبح نوعاً من التافيق ، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه « الصور الفوتوغرافية » فهي تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة المصور أن تقدمه ، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية في استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس للمصور عمل في صوره ، إنما هي أشياء آلية ، هي آلة تُخرج ، وعليه أن يرصد ما تخرج .

التلفيق

ومهما يكن فقد أصبح مَسَلُّ الشاعر العربي بعد القرن الثالث غالباً مَسَلَّ المصور « الفوتوغرافي » إذ لم يعد رسماً يحوّر في الخواطر تحويراً يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ ، بل أخذ يلفّق أفكاره وألفاظه ، وأصبح هذا التلفيق أكثر ما بيده من صناعته ، ودخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقاً أمعن فيه ، واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خرف ، فظهر الاقتباس^(١) وظهر التضمين^(٢) وحلّ الأدباء الشعر ونظموا النثر^(٣) ، وهي اتجاهات لا تُفصّح عن مقدرات فنية ، إنما تفصّح عن تلفيق غريب ، وانظر إلى هذا البيت للمتنبي :

أعدّى الزمان سخاؤه فسَخا به ولقد يكونُ به الزمانُ بخيلاً

ثم انظر إلى أصله عند أبي تمام :

هيهات أن يأتي الزمانُ بمثله إن الزمانَ بمثله لبخيلُ

فإنك تحس بأن المتنبي لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبي تمام أجود سبكاً وأجمل لفظاً ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربي ، إذ لم يحدث فيه جديد واسع إلا هذا التقليد الذي كاد يقضي على الابتكار والأصالة في الشعر والشعراء . ولعل النّقل والنّقص أهمّ وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء

وانظر حلّ صاحب وغيره نظم المتنبي في
اليتيمة ١٠١/١ .

(١) اليتيمة ١٨٩/٢ .

(٢) اليتيمة ١٩٩/٤ .

(٣) انظر كتاب نثر النظم وحلّ العقد للعالي ،

في عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبي ^(١) :

والطَّعْنُ شَزْرٌ والأَرْضُ وَاجِفَةٌ كأنما في فؤادها وَهْلٌ ^(٢)
قد صَبِغَتْ خَدَّها الدَّماءُ كما يَصْبِغُ خَدَّ الحَرِيدَةِ الخَجَلُ
والخَيْلُ تَبْكِي جلودها عَرَقًا بأدمعٍ ما تَسْحُبُها مُقَلُّ

فقد نقل المتنبي أفكار الغزل وصوره إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق في وضوح ، ومن يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق ؟ إن تكلفاً يؤذى أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر . وعلى هذه الشاكلة تذهب غالباً الصور الأخرى من النقل . أما النقض فهو أن يعتمد الشاعر على فكرة قديمة فينقضها كقول أبي الشيص :

أَجِدُ المَلَامَةَ في هَوَاكَ لَذِيذَةً حُبًّا لِدَكْرِكَ فَلَيْسَ لِي الدُّومُ

فقد نقض المتنبي هذه الفكرة وعكسها إذ يقول :

أَحِبُّهُ وَأَحِبَّ فِيهِ مَلَامَةً إن المَلَامَةَ فِيهِ منْ أَعْدَائِهِ ^(٣)

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار الموروثة والخواطر المطروقة . وفي هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التي كان يحاول بها الشعراء في هذه العصور أن يجددوا في الشعر باستعاراتهم لمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذي كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثاني والثالث ، فقد شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والحمود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأني بالحضارة العربية قد ضلَّتْ طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلما ظهر جديد في الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضى وأفكاره وصوره .

(١) التبيان ٢١٤/٣ .

الوهل : الفزع .

(٢) شَزْر : شديد . واجفة : مضطربة .

(٣) الوساطة ص ٢٠٦ .

وعلى هذا النحو تصبح صفة التلفيق أهم شيء يميز التفكير الفني ، وقلما دخل جديد في الفن إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذي رأيناه في الشعر ، وقلما أضيفت طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتي به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذي رأيناه — في أول هذا الفصل — عند الصاحب في قصائده والنعالي في رسائله والمعري في لزومياته . وسنحاول في الفصول التالية أن نبسط ما أجمعناه في هذا الفصل من وجوه ذلك التصنع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تليفيقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافي . وقد اخترنا المتنبي ومهيار والمعري لندرسهم دراسة مفصلة ، حتى نطلع من خلال قصائدهم على ما أصاب الشعر من فنون هذا التصنع ، ولعلهم أكثر الشعراء الذين حاولوا التجديد بعد القرن الثالث ، ولذلك كان الباحث يجد عندهم مادة وافرة لدراسة مذهب التصنع في الشعر العربي وبيان طرائفه ونماذجه .

الفصل الثاني

الثقافة والتصنيع

أنا ملء جفوني عن شرارها ويسهر الخلق جراها ويخضم
(المتنبى)

١

المتنبى : نشأته وحياته وثقافته

رأينا الشعر العربي في القرن الرابع وما بعده يصيبه تصنيع شديد ، فقد أخذ الشعراء يُسبِّدون ويعيدون في الخواطر الموروثة والأفكار المطروقة ، وكأنما سُدَّتْ أمامهم جميع الطرق التي يمكن أن يجتازوها إلى مراحل فنية جديدة ، فراحوا يعقدون في وسائل التصنيع القديمة أو يستعينون بوسائل من التكلف للثقافة ، ولكن هذه الوسائل قلما أحدثت في الفن طرافة . هي أوان جديدة ، ولكن ليس فيها نقش ولا زخرفة ولا ما يُضفي على الشعر جمالا ، ولعل أهم شاعر يصور لنا تعلق الشعراء بها في القرن الرابع هو المتنبى ، أشهر شعراء عصره ، فقد كان يُشغَفُ باستعارتها في شعره يحاول أن يُغرب بها على سامعيه ، وأن يأتي لهم بشوارد يتجادلون فيها ويختصمون .

وهو أحمد بن الحسين الجُعْفِيُّ نسبة إلى عشيرة جُعْنَى اليمنية ، وُلِدَ بالكوفة سنة ٣٠٣ للهجرة بحارة بنى كَنْدَةَ لأسرة متواضعة ، ولَحَظَ أبوه فيه مخايل الذكاء ، فألحقه بإحدى المدارس العلوية ^(١) ، وبذلك اتصل مباشرة بتعاليم الشيعة . وحدث أن نهب القرامطة الكوفة سنة ٣١٢ فانتقل به أبوه إلى بادية السماوة بين العراق وتدمر وظل بها عامين ^(٢) ، أتاحا له أن ينهل من يتابع

(١) خزانة الأدب للبغدادى ٣٨٢/١ . أنساب السمعاني ص ٥٠٦ ب .

(٢) الصبح المنبى للبديعى ص ٦ وانظر

اللغة الأصيلة . ويعود إلى الكوفة مع أبيه ، وقد تفتحت ملكته الشعرية ، ورأى أن يتجه إلى المديح ، لعله يحظى بما كان يحظى به المادحون من أموال ، فمدح أبا الفضل الكوفي ، ولزمه . وكان من المتفلسفة ، فدرس الفلسفة عليه^(١) ، ويظهر أنه كانت في أبي الفضل نزعة قرمطية ، لقنّها المتنبّي ، ولقنه الآراء الفلسفية ، مما كان له أثر واسع في تصوره للحياة ، إذ بدت فيه منذ حدثته نزعة شديدة إلى التشاؤم والثورة على الدهر والناس . على أنه لم يلبث أن ترك الكوفة إلى بغداد سنة ٣١٦ فامتدح بها محمد بن عبيد الله العلوي ، وفي ذلك ما يدل على اتصاله بالشيعة . كما امتدح متصوفاً يسمى هرون بن علي الأوارجى . كان له شأن في قصة الحلاج^(٢) ، واتصاله به ومديحه يدل على أنه لقنه مبادئ المتصوفة . ونراه يرتحل إلى الشام فيمدح بعض شيوخ البدو وبعض الأشراف في طرابلس واللاذقية . وتظهر بين البدو حركة للقرامطة ، فينضم إليها ، ويأمل أن يحقق أحلامه السياسية ، ويستجيب كثير من البدو إليه ، وسرعان ما انقلب يدعو إلى نفسه حانقاً على ما صارت إليه الأمور في البلاد العربية إذ أصبح زمام الحكم بيد الأعاجم ، ولم يعد للعرب نفوذ ولا سلطان ، يقول :

وإنما الناسُ بالملوك وما تُفْلح عُربٌ ملوكها عجمُ

غير أن ثورته لم تنجح ، فقد قضى عليها لؤلؤة إلى حمص ، من قبل الإخشيديين وزجّ به في السجن حوالي سنة ٣٢٢ وظل فيه نحو عامين ، ثم رُدّت إليه حريته . وإلى هذه الثورة يرجع لقبه المتنبّي الذي اشتهر به^(٣) ، ولكن هل تنبأ حقيقة ؟ أكبر الظن أن هذه القصة وما اتصل بها من نثر يقال إنه حاكى به القرآن^(٤) منتحلة عليه ، وكان من انتحلوها أرادوا أن يفسروا بها لقبه ، ويقول ابن جنيّ إنه لُقّبَ بذلك لقوله :

ما مُقَامِي بِأَصْ نَخْلَةٍ إِلَّا كَمَقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ

(٣) الصبح المنبى ص ٢٥ وتاريخ بغداد ١٠٤/٤ وأنساب السمعاني ص ٥٠٦ ب .
(٤) تاريخ بغداد ١٠٤/٤ .

(١) خزنة الأدب ٣٨٢ .
(٢) L. Massignon, al Hallaj, martyr mystique de L'Islam, p. 240.

أنا في أمة تداركها الله^(١) غريب كصالح في ثمود
فهو لم يتنبأ ، وإنما خلع عليه اللقب لتشبهه بالأنبياء في هذين البيتين^(٢) ،
وربما لُقِّبَ بذلك لفطنته في الشعر ونبرغه^(٣) .

وشعره في هذه الفترة الأولى من حياته يزخر بالفخر والاعتداد بالنفس
اعتداداً مفراطاً ، فهو يرفع نفسه على الناس من حوله ويزدريهم ويحقد عليهم
حقاً شديداً ، بل إنه ليحقد على الزمن . وتتسع المبالغة عنده ، ونظن ظناً أنها
جاءته من عقائد الشيعة في أئمتهم وما كانوا يخلعونهم من صفات إلهية ، وقد
تحول بها إلى فخره وحديثه عن نفسه ، ومديحه وحديثه عن غيره ، وكأنه يظن
ممدوحيه أنصاف آلهة .

ويخرج من السجن وقد آمن بأن سلطانه الذي ينبغي أن يفرضه على الناس
هو الشعر ، فعاد إليه ، وتجوّل في بلاد الشام يمدح الولاة والعمال ، وسرعان
ما تعرّف على بدر بن عمار وإلى دمشق ، ووجد عنده ما كان يأمله من عطاء ،
كما وجد فيه الأمير العربي الذي يبحث عنه ، فخصّه بخير مداخله في تلك
الحقبة . ومدح كثيرين غيره ونال جوائزهم . وشعره في هذه الفترة كسابقتها يملؤه
بالمبالغة والفخر المسرف بنفسه . والأصل أن الشاعر حين يمدح لا يفكر إلا في
ممدوحه ، أما المتنبي فكانت تشغله نفسه وكان دائم الذكر لها ولا يحسه من ثورة على
الناس ونظامهم السياسي والاجتماعي . ومن ثمّ جعل مداخله شركة بينه وبين ممدوحه ،
وهو يضع فيها نفسه أولاً ، ولعل ذلك ما جعله ينصرف غالباً عن الغزل والنسيب يقدم
بهما قصائده ، فهو يعيش في نفسه ، ومثله لا يحسّ الحب ، إنما يحسّ آماله ومطامحه
وما يجيش في صدره من ثورة على الزمن والمجتمع . وكل ذلك يضعه في مستهلّ
قصائده مقدمةً تميّز بها من بين شعراء العربية . وقدمنا في غير هذا الموضع أن
أبا تمام كان ينزع هذا المنزع في بعض مداخله ، ولكنه كان يخاطب شكواه
بالحب ، أما المتنبي فجعل شكواه خاصة بنفسه وبأفكاره عن المجتمع وأخلاق
الناس مضيفاً إليها ضرباً واسعاً من التشاؤم .

(١) اليتيمة للعلالي ٨/١ .

(٢) العمدة لابن رشيقي ٤٥/١ .

ويلمع أمام عينيه أمير عربي شيعي كان يحارب الروم حرباً عنيفة باعثاً في حاضرتهم حُلب نهضة أدبية وعلمية رائعة ، هو سيف الدولة ، فتطمح نفسه إلى الانتظام في سلك شعرائه ، ويلقاه سنة ٣٣٧ للهجرة فيجد عنده كل ما كان يأمله ، فقد وفّر له المال ، كما وفر له كرامته ، إذ رضى منه أن ينشده شعره وهو جالس توقيراً له . ورأى فيه المتنبي رمز دولة العرب المفقودة ، فقد كان عربياً من تغلب بين ولاة كثر ثرتهم من الأعاجم ، وكان في الوقت نفسه اللدّرع الذي يحمي البلاد العربية ضد دولة الروم الشرقية ، وانتصر عليها انتصارات عظيمة في غير معركة حربية ، فوجد فيه مثله الأعلى الذي طالما حلم به ، كما وجد في حروبه وانتصاراته ضد الروم والبدو الموضوع الذي يشغل به قصائده ، فلم تعد كلاماً يقال ، وإنما أصبحت ملاحم رائعة . ومن الحق أنه كان يستشعر معاني العروبة إلى أقصى حد ، وكل ذلك جعل سيف الدولة يملأ الفراغ الذي كان يحسّه في داخله منذ مطالع حياته ، ومن هنا تختفي في مدائحه حينئذ ثورته على الناس والزمان ، وكأنما غاضت في نفسه .

وعاش نحو تسع سنوات في هذا الحلم يحظى بمنزلة رفيعة من سيف الدولة ، وينعم بقاء من جذبهم إليه من الفلاسفة والعلماء أمثال الفارابي وابن جني ، ولا نشك في أنه أفاد من محاضرات الأول في الفلسفة ، وقد انعقدت صلة متينة بينه وبين الثاني فروى عنه ديوانه وشرحه شرحاً مشهوراً إعجاباً به وافتقاراً بفنه . ومدائحه لسيف الدولة تُعدّ في الذروة لا من شعره وحده ، بل من الشعر العربي عامة ، فقد صور فيها وقائع وحروبه تصويراً تشيع فيه البهجة بالنصر والاعتزاز بالعرب والعروبة ، ونحسّ كأن نفسه لانت . وفارق بعيد بين هذه القصائد وقصائده السالفة بل قصيدته الأولى التي أعدّها للقاء سيف الدولة : وفاؤكما كالربيع أشجاء طاسمه بأن تُسعدا والدمعُ أشفاه ساجمه^(١) فإن فيها شيئاً من القلق النفسي ، يصوره ما في هذا المطلع من تعقيد ، ولعله أراد به أن يغرب على من في حاشية سيف الدولة من اللغويين أمثال ابن جني

(١) أشجاء : أحزه ، طاسمه : دارسه . لصاحبه : ابكيا معي يدمع ساجم فإنه أشق
أن تسعدا : بالمساعدة في البكاء . يقول للقليل ، كما أن الربيع أشجى للمحب إذا ديس .

وابن خالويه ، وقد مضى يكثر من الألفاظ الغربية والأساليب العويصة ، والمعاني غير المألوفة حتى يلفت العلماء والفلاسفة أمثال الفارابي . وفلا حظي بإعجابهم جميعاً . وردت إليه نفسه بعد ذلك ، فلم يعد يُعنى بالألفاظ الغربية والمعاني البعيدة ، إنما عنى بالموضوع نفسه ، فإذا هو يؤلف ملاحمه التي خلّدت اسمه واسم سيف الدولة جميعاً . ويظهر أن غروره المسرف الذي كان يصوره في شعره السالف لم يزيله في سلوكه وإن زايه في أشعاره فحقد عليه كثير من الملتفتين حول الأمير ، وكان من بينهم من ينفس عليه مكانته منه وعطاياه الجزيلة ، وعلى رأسهم أبو فراس الحمداني الشاعر المعروف ابن عم سيف الدولة وأحد أبطال معاركه الحربية . وكانت تحدث مشادات بينه وبينهم^(١) . فتغيّر سيف الدولة عليه ، وأحسن ذلك فسمح الحزن على أشعاره . وكان ينتهز فرصة الرثاء حين يتوفى بعض أقرباء الأمير ليبر عما في نفسه من حزن وأسى ، ولكن في كسبت ، وعاتب سيف الدولة حين فاض به الكئيل بقصيدته :

واحرّ قلباهُ من قلبه شتيمٌ ومن يجسسى وحالى عنده سقمٌ^(٢)

وهي تصور مأساته في أميره فهو يستمع إلى ما يقوله الحساد والخصوم ويصدقهم فيما يقولون . ويعاوده تشاؤمه القديم وحقده على الزمن والأحياء ، ويضطر اضطراراً . وقد أحس الخطر على حياته أن يفرّ مع أسرته خفية من حلب إلى دمشق سنة ٣٤٦ .

وولّى وجهه نحو الفسطاط وكافور ، وهو يشعر في أعماقه أنه طرد من فردوسه الأرضي وأنه بذلك يهدر مسئوليته الأدبية ، فقد ترك أميراً عربياً إلى أمير حبشي ، وهو الذي طالما تغنى بأعجاد العرب الماضية مؤملاً أن تعود إليهم مقاليد الحكم ، ويقال إن كافوراً وعده بولاية صبيدا^(٣) . غير أن هذا لا يشفع له فيما انتهى إليه أمره من مديحه ، وإن كان حقاً لم يخلص في هذا المديح ،

عل ، ومن يجسسى وحالى من إعراضه سقم يؤلنى ويؤذنى .
(٣) الصبح المنبى ١١٥/١ .

(١) انظر في ابن خلكان ما يرويه من مشادة وقعت بين المتنبي وابن خالويه .
(٢) شيم : بارد ، يقول : وحرّ قلبي واحترقه من قلبه عني بارد لا يعنى بي ولا يقبل

وطبيعى أن لا يُخلص فيه وهو يشعر فى قرارة نفسه بالنفاق وأنه غير صادق فيما يقول . ومن أهم ما يميز المتنبي أنه لا يستطيع أن يخفى ما يضطرب فى دخائل نفسه . ولم يكن يؤذيه فى كافور أنه حبشى فحسب ، بل كان يؤذيه منه أيضاً أنه كان يماطله فيما منّاه به من بعض الولايات . وعلى نحو ما وجد عنده من مسكّر به كان هو الآخر يقابل مكره بمكر فنى ، فكان يسوق إليه كثيراً من الأبيات الموجهة التى يمكن أن تُحتمل على الذم والمدح^(١) . ووجد فى مصر مولى آخر للإخشيد لم يكن حبشياً ، وإنما كان رومياً هو فاتك ، وكان الإخشيد أقطعه «الفيوم» حتى لا ينفس على كافور ما صيرّه إليه من وصايته على ابنه وإدارته لشئون الدولة . ومدحه المتنبي دون أن يراه ليؤذى كافورا ، ولذلك نشعر فى مديحه له بالفتور وأن الحيوية التى عهدناها تنقصه . وحاول أن ينفذ عليه ، ولكن كافوراً منعه . ويموت فاتك سنة ٣٥٠ فى رثاء مؤثراً كيداً لخصمه وكأنه يريد بهذا الرثاء أن ينتقم منه ، ولا يلبث أن يهجو كافورا ويفرّ فى عيد الأضحى تحت جُنح الليل . وشعره فى كافور مدحاً وهجاء يفيض بالثورة على الزمن والتشاؤم الشديد ، وقد ظل يذكر فردوسه المفقود ويحنّ إلى سيف الدولة ، وربما فكر فى العودة إلى رحابه ، غير أن كرامته أبت عليه أن يعود إليه كسيراً مهزوماً ، فاتجه إلى الكوفة مسقط رأسه ، وتحول عنها إلى بغداد ، وحاول الوزير المهلبى أن يجذبه إليه ، ولكن منّ كافوا حوله من العلماء والأدباء تعرّضوا له يزرّون على شعره ، فانقبض عنه ، ولم يمدحه . وكان سيف الدولة كاتبه ليعود إليه ، فوقع ذلك من نفسه موقعاً حسناً وبلغه أن أخته الكبرى توفيت فرثاها رثاء حاراً . ويظهر أنه كان على وشك الرجوع ، غير أنه رأى أن يذهب إلى فارس وعصم الدولة ووزيره ابن العبيد ، لعله يحظى عندهما بما فاتته عند كافور ، فذهب إليهما ، وقدم لهما مدامحه ، وأعطياه ناقلاً غمراً . ونراه يؤثر العودة إلى العراق ، ولعله كان ينوى الذهاب إلى سيف الدولة ، غير أنه لا يصل إلى ديار العاقول بجوار النهر وان حتى يخرج عليه بعض قُطّاع الطرق ، ويقاثلهم ، ويُقتل هو وابنه وغلامه مفلح فى أواخر رمضان سنة ٣٥٤ .

(١) الصبح المنبى ص ١٢٥ .

٣٠٩

وشعره منذ خروجه من لدن سيف الدولة شركة^١ بينه وبين ممدوحيه ، فهو يتغنى فيه بنفسه وبهمومه ونوائب الزمن وأحداثه ، وهو فيه جميعاً يعرف كيف يروغ عن الموضوع ، فيتحدث عن تجاربه وشكواه أو يصف شعيباً^٢ بـ"وَأَن . وقد يبالغ على نحو ما نجد في مديحه لعضد الدولة ، ولكن لا نحس عنده صدقاً ولا عاطفة ، وبذلك تظل قصائده في سيف الدولة هي القطع المتوهجة من شعره .

وواضح مما قدمنا أن شعر المتنبي يتطابق مع حياته ، ونراه فيه يمثل ثقافته ، وهي ثقافة واسعة ، يمتزج فيها التشيع والتصوف والفلسفة ، وأُتيح له ذلك كما أسلفنا منذ نشأته ، إذ نشأ في الكوفة وترى في مدرسة للعلويين ودرس الفلسفة على أبي الفضل الكوفي والتصوف على الأوارجيتي^٣ . ويظهر أنه كان مطلعاً على كثير من النحل والعقائد كما يدل على ذلك مثل قوله :

تَمْتَسَّعُ مِنْ سَهَادٍ أَوْ رُقَادٍ وَلَا تَأْمُلُ كَثَرِيَّ تَحْتَ الرِّجَامِ^(١)
فَإِنْ لَثَالِثَ الْحَالِينَ مَعْنَى سَوَى مَعْنَى انْتَبَاهُكَ وَالْمَنَامِ^(٢)

وهو يشير بثالث الحالين إلى التناسخ الذى لا يقع فيه — كما يقول من يؤمنون به — موت ولا نوم . وكما كان يعرف التناسخ وما إليه من مذاهب هندية دهرية كان يعرف المجوسية ومعتقداتها ، كقوله في هجاء ابن كيغلف :

يَا أُخْتِ مَعْتَنَقِ الْفَوَارِسِ فِي الْوَعْدَى لِأَخْوِكَ ثَمَّ أَرْقُ مِنْكَ وَأَرْحَمُ^٤
يَسْرُنُو لِيْلِكَ مَعَ الْعَفَافِ وَعِنْدَهُ أَنَّ الْمَجُوسَ تُصِيبُ فِيمَا تَحْكُمُ

يقول العكبرى : إن المجوس يخلعون أزواج الأخوات فأخوها من حسنها يرى أن المجوس أصابوا في حكمهم^(٣) . ويقول في بعض ممدوحيه :

وَكَمْ لظَلَامِ اللَّيْلِ عِنْدِي مِنْ يَدٍ تَخْبِرُ أَنَّ الْمَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ

ويعلق العكبرى على هذا البيت بقوله : « المانوية قوم ينسبون إلى ماني وكان يقول الخير من النور والشر من الظلمة فرد عليه المتنبي ، فقال : كم نعمة

(٣) شرح العكبرى على المتنبي (طبعة الحلبي)
١٢٢/٤ .

(١) الرجام : القبور .
(٢) يريد بثالث الحالين الموت .

لظلام الليل عندى تُبين أن المانوية الذين نسبوا الشرَّ إلى الظلام كاذبون»^(١).
وفراه يشير في بعض هجائه لكافور إلى القائلين بالدهر والتعطيل والقدم ،
إذ يقول :

ألا فتنى يورد الهندى هامته كما تزول شكوك الناس والتهم
فإنه حجة يؤذى القلوب بها من دينه الدهر والتعطيل والقيد

والحق أن ثقافته العقلية كانت واسعة ، وسراه بعد قليل يحشد منها محصولا
كبيراً في شعره ، وكذلك كانت ثقافته اللغوية والنحوية ، يقول صاحب معاهد
التنصيص : «لقد كان المتنبي من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها
وحوشيتها، ولا يُسألُ عن شيء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر ،
حتى قيل إن الشيخ أبا على الفارسي قال له يوماً : كم لنا من الجموع على وزن
فِعْلَى ؟ فقال المتنبي في الحال حِجْلَى وِظِرْبَى ، قال الشيخ أبو على : فطالعت
في كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجد لَهْذِينَ الجمعين ثالثاً فلم أجد»^(٢) .
ويذكر البديعي : « أنه لما وقع الجدل بين أبي الطيب اللغوى وابن خالويه في
حضرة سيف الدولة طُلب إليه أن يشترك في الجدل ، فناصر أبا الطيب وأتى
من الحجج ما أعانه»^(٣) . ويقال إنه لما رحل إلى بغداد ناظر الخاتمي في اللغة^(٤)
كما يروى أن ابن العميد قرأ عليه بعض الكتب اللغوية^(٥) .

وهذه المعرفة باللغة ومساائلها كان يؤازرها معرفة — لعلها أوسع — بالنحو
ومشاكله ، وكان يتصنع له كثيراً في ألفاظه ، كقوله :

إذا كان ١٠ تنويه فعلاً مُضَارِعاً مضى قبل أن تُلقَى عليه الجَوَازِمُ

ويحسُّ قارئ ديوانه أنه لم يكده يترك شاذة نحوية إلا وتكلفها في قصائده
ونماذجه ، وكان ينجح إلى المذهب الكوفي ويعمم شوارده في شعره . وهذه الكوفية
لا نثبها له من تلقاء أنفسنا ، فن قبلنا يقول العكبري في التعليق على قوله :

(١) العكبري ١٨٧/١ .
(٢) معاهد التنصيص ١١/١ .
(٣) الصبح المنبي ص ٢٥ .
(٤) الصبح المنبي ص ٧٩ .
(٥) خزانة الأدب للبغدادى ٣٨٠/١ .

٣١١

إلى واحد الدنيا إلى ابن محمد شجاع الذي لله ثم له الفضل
« شجاع بدل من ابن وحذف منه التنوين على مذهبه^(١) ». ويفسر
العكبري هذا المذهب في التعليق على قوله :
وحمدان حمدون وحمدون حارث وحارث لقمان ولقمان راشد
إذ يقول : « ترك صرف حمدون وحارث ضرورة وهو جائز عندنا غير جائز
عند بعض البصريين^(٢) ». وفصل ابن الأنباري في كتابه « الإنصاف » القول
في هذه المسألة والخلاف فيها بين البصريين والكوفيين^(٣) . وهذا الجانب عنده
هو الذي أولى شعره عناية خاصة من الشُّرَّاح والمفسرين ، فقد وجدوا أنفسهم
إزاء شاعر من طراز جديد ، إذ كان الشعراء قد اتبعوا مذهب البصرة وقلما لجئوا
إلى شذوذات الكوفة ومسوغاتها في التعبير .

٢

تصنع المتنبي للثقافات المختلفة

كان المتنبي مثقفاً ثقافة واسعة بكل ما عُرف لعصره من معارف وآراء وقد
اتجه بشعره إلى أن يستوعب أساليب هذه المعارف والآراء ، وأن يمثل عناصرها
المتنوعة حتى ينال إعجاب العلماء والمثقفين لعصره ، وهذا هو كل ما أصابته
حرقة الشعر من تطور في صياغتها عند المتنبي ، فإن القصيدة لم تعد تعبر فقط عن
خواطر وجدانية بل أصبحت تعبر أيضاً عن ثقافة ، حتى تظفر بالنجاح في
بيئات العلماء والمثقفين .

وإن الإنسان ليخيّل إليه أنه لم يكن هناك تعبير غريب أو أسلوب غير مألوف
في بيئة مثقفة إلا وتكلفه المتنبي في شعره ، فمن ذلك ما لاحظته صاحب الصناعتين
من أنه يجمع الدنيا على دناً صنيع أصحاب الأدوار والتناسخ^(٤) ، كما في قوله :
تنقاصر الأفهام عن إدراكه مثل الذي الأفلاك فيه والدنا

(٣) الإنصاف (طبعة أوربا) ص ٢٠٥ .

(٤) الصناعتين ص ٣٦٤ .

(١) العكبري ١٨٤/٣ .

(٢) العكبري ٢٧٧/١ .

فقد كثر من الدنيا على طريقة القائلين بالتناسخ وأن الإنسان له دُتًا مختلفة ،
ولسنا نؤمن بأنه كان يقول ذلك عن عقيدة ، إنما هو أسلوب التصنع في القرن
الرابع ، إذ كان الشعراء يحاولون أن يجددوا في المعاني والأساليب فيجدوا السبيل
كأنها سُدَّت عليهم ، فزاهم يلجئون إلى بعض الصيغ يقترضونها من البيئات
المذهبية ، يحاولون أن يضيفوا بها إلى شعرهم مقدرة فنية غريبة ، وهي مقدرة كان
يعجب بها الشعراء في هذه العصور ، ويعدونها آية مهارتهم وبراعتهم .

قرمطية المتنبي وأثرها في شعره

يذهب « ماسينيون » إلى أن القرمطية أثرت في أسلوب المتنبي وصياغته ، وإليها
يرد كثيراً من الظواهر الفنية في شعره ، إذ يحس أثرها في ترفعه وما يشعر به الإنسان
عنده من مرارة . وهو يلاحظ أنه كان من شعراء البلاط ، ولكن قرمطيته جعلته
لا يتغزل في الغلمان ، ولا يصف جمال الجسد الإنساني ، كما ابتعد عن الزهد
فهو لا يتخذ طريق أبي نواس ولا طريق أبي العتاهية . وقد زعم
أن القسم الأول من القصيدة عند المتنبي الذي يملؤه بحواطره وأفكاره الثائرة ليس
إلا استجابة لقرمطيته ، كما نرى عند إخوان الصفا وثورتهم ضد السماء والطبيعة
والناموس والحكومة ثم ضرورة الطعام والشراب ، وإذن فالمتنبي - في رأيه -
يثور في شعره على الدهر ونواميس المادة ثورة قرمطية^(١) .

ولاحظ « ماسينيون » أيضاً أن المتنبي يستعمل بعض الألفاظ التي
نجدناها عند الإسماعيلية في إخوان الصفا من مثل قَدَّسَ الله روحه ، والفلك
الدَّوَّار ، وكذلك الثقلان بمعنى (القرآن والعرة) إذ يقول في كافور :
فما لك تختارُ القيسيَّ وإنما عن السَّعْدِ يرى دونك الثقلان
ويلاحظ أيضاً أنه توجد في الديوان كلمات أخرى من مثل المهدي والقائم
والخلف ، ولكن شُرَّاح المتنبي لم يلتفتوا إلى هذا الجانب ، وهو يضرب مثلاً
لذلك أن المتنبي رأى أن الشمس لا يصح أن توضع تحت مرتبة الهلال إذ يقول :

(١) Massignon, Mutanabbi devant le

siècle ismaélien de l'Islam, p. ١٢.

وما التأنيثُ لاسم الشمس عَيْبٌ ولا التذكيرُ فَخَرٌ للهِلالِ -
وهو يشير بذلك - في رأى ماسينيون - إلى الخلاف القديم بين
الشيعة في تفضيل الميم يعنى محمداً على العين يعنى علياً^(١) ، ولكن الشراح
لم يلتفتوا إلى شيء من هذا كله^(٢) .

وفي رأى أن كل هذه الصلة التي عقدها « ماسينيون » بين المتنبي والقرامطة
غير صحيحة في جملتها وتفصيلها ، فالمتنبي لم يكن يوماً قرمطياً ولا متأثراً بالقرامطة .
ومن التكلف الواضح حمل البيتين على ما أرادهما له من معنى .

٣

تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره

ليس من شك في أن ماسينيون كان بارعا في محاولته تصوير أثر القرمطية
والتشيع في عبارة المتنبي وأسلوبه وأفكاره ، ونحن نظن ظناً أن المتنبي لم يكن
قرمطياً ولا شيعياً ، وإن تأثر بهما في جوانب مختلفة من شعره وأكبر الظن أنه كان
للتصوف أثر في شعره أوسع من أثر التشيع ، ومن يقرأ في ديوانه يجده يستوعب حيزاً
واسعاً من خواطره وأفكاره . وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في بعض ممدوحيه :
ذا السراجُ المسنيرُ ، هذا النقيُّ الذُّ جَبَّيْبُ هذا بَقِيَّةُ الأبدالِ^(٣)
فخذنا ماءَ رجلِهِ وانضَحْنَا في الذُّ مُدُنَ تَسَامَنَ بِبَوَائِقِ الزَّلْزَالِ^(٤)
وامسَحَا ثوبَهُ البَقِيرَ على دا ثَكْمَا تَشْفِيَا من الأعْلالِ^(٥)

فإنك تحس بأنك إزاء شاعر صوفي يصوغ معانيه صياغة صوفية ، أليس
يمدح صاحبه كما يمدح الصوفية أقطابهم فيجعله بقية الأبدال ؟ يقول ابن خلدون :
« إن الصوفية قالوا بترتيب وجود الأبدال بعد القطب كما قاله الشيعة في النقشباء »^(٦)
ويقول العكبري : الأبدال سمو أبدالاً لأنهم أبدال الأنبياء عليهم الصلاة والسلام

(٣) النقي الجيب : الطاهر ، الأبدال : عباد الصوفية .
(٤) بوائق : دواى .
(٥) البقير : ثوب بدون أكمام من ثياب
الصوفية .
(٦) المقدمة ص ٣٣٢ .

(١) في علم الفلك عند الشيعة الشمس ؛
محمد ، والتهمر : على ، والزهر : فاطمة ، والفرقدان :
الحسن والحسين .
(٢) Massignon, Mutanabbi devant le
siècle ismaélien de l'Islam, p. 7.

في إجابة دعواتهم ونصحهم للخلق ، وقيل إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر ، فهم لا ينقضون حتى تقوم الساعة ، ويقال هم أربعون رجلاً في أقطار الأرض^(١) وليس كل ما في هذه الأبيات من أثر التصوف هو أنه استعار لفظة الأبدال من الصوفية ، بل إننا نراه يتحدث عن ممدوحه كأنه يتحدث عن رجل مبارك من رجالهم ، بل إنه يتحدث حديث المشعوذين منهم ، وإلا فما هذا الماء الذي يمنع الزلزال ويشفي الأعلال ؟ . وفي كل مكان من شعره نجد أثر هذه الشعوة وما يتبعها من أفكار الصوفية ومعانيهم . والحق أن المتنبي كان ينزع بشعره منزعاً صوفيّاً يحاول به أن يجدد في فنه ، ولكنه تجديد غريب ، إذ ما يزال يتصنع لأفكار المتصوفة من حلول وغير حلول يطرّز بها أشعاره وقصائده ، وقرأ هذا البيت :
تجلّى لنا فأضأنا بهِ كأننا نجومٌ لقينا سُعُوداً

ألا تراه يتصنع هنا لفكرة التجلي التي يؤمن بها الصوفية ؟ ون يرجع إلى رسالة القشيري ثم يعود إلى ديوان المتنبي يجده يستعمل كثيراً من اصطلاحات القوم وألفاظهم ، وفي كل مكان من ديوانه نراه يلجأ إلى هذا اليدع الجديد فهو يستعير اصطلاح الحال^(٢) في مثل قوله :

وحالاتُ الزمان عليك شتّى وحالك واحدٌ في كل حالٍ
واصطلاح الخواطر في مثل قوله :

علمٌ بأسرارِ الدياناتِ والتلغى له خَطَرَاتُ تَفْضُحُ النَّاسَ وَالْكَتْمَاتُ

واصطلاح الباطن والظاهر في مثل قوله :

فإذا احتجبتْ فأنتَ غيرُ مُحَجَّبٍ وإذا بطنْتَ فأنتَ عينُ الظَّاهِرِ

واصطلاح الحضور والغيبة في مثل قوله :

فدنتك نفوسُ الحاسدين فإنها معسدةٌ في حضرةٍ ومغيبةٌ

الرسالة القشيرية .

(١) التبيان ١٩٦/٣ .

(٢) انظر في هذا الاصطلاح وما بعده -

واصطلاح الزمان في مثل قوله :

نحنُ من ضايق الزمانُ له فيك وخانتته قُربك الأيَّامُ

وقال الصاحب بن عباد معلقاً على هذا البيت الأخير : « لأنه لو وقع في عبارات الجُنَيْد والشَّيْبَلِي لتنازعتا المتصوفة دهرًا بعيداً »^(١). ومثله الأبيات التي سبقتها وكثير من أبيات أخرى أخرجها المتنبي لإخراجاً صوفيًا وهي منتشرة في ديوانه وأقرأ له هذا البيت :

كَبَّرَ العِيَانُ عَلَى حَتَّى إِنَّهُ صار اليقينُ من العِيَانِ تَوَهُمًا

فستراه يبالغ حتى يصل إلى مذهب الغلاة من أهل التصوف الذين يذهبون إلى أنه ليس في العالم إلا الله وأن ما عداه خيال لا حقيقة^(٢) ، وكذلك اليقين في رأى المتنبي

ولعل أهم قصيدة في ديوانه تصور هذا الجانب قصيدة الأوراجي التي سبقت الإشارة إليها إذ « هي القصيدة الوحيدة التي يعتمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزي ليرضى بمدوحه الذي كان يذهب مذهب التصوف ، وهي من هذه الجهة قيمة ، لأنها تبين عن علم المتنبي في الخامسة والعشرين من عمره بمذاهب المتصوفة في الكلام ومنهجهم في الرمز والإيماء ، ولأنها تُظهر لنا الشاعر الفتي وقاد ملك ناصية الفن حقاً ، واستطاع أن يصرفه كما يشاء ويهوى ، دون أن يجد منه مقاومة وامتناعاً ولأنها بعد هذا وذاك تكشف لنا عن براعة المتنبي لا في هذا النحو من التكلف الفني الذي كان مألوفاً في ذلك العصر والذي كان يعتمد قبل كل شيء على أوجه البديع بل في تكلف آخر لم يكن مألوفاً إلا عند المتصوفة والباطنية الذين يقصدون بالألفاظ والمعاني غير ما يفهم منها أصحاب الظاهر من عامة الناس وخاصَّتهم »^(٣) .

والحق أن هذه القصيدة تجعلنا نطلع على جانب مهم في تعبير المتنبي هو

(١) البيتة ١٤٥/١ .

(٢) مع المتنبي ص ٢٠٩ .

(٣) تاريخ الفلسفة في الإسلام ص ٧٣ .

الجانب الرمزي الذي كان يستعيره من بيئة المتصوفة ، وقرأ له هذين البيتين في القصيدة إذ يقول :

لا تكثُرُ الأمواتُ كثرةَ قِلَّةٍ إلا إذا شَقِيَّتْ بِكَ الأحياءُ
والقلبُ لا يَنشَقُّ عما تَحْتَهُ حتى تحُلَّ به لك الشَّحناءُ

فستراهما يحملان في أيديهما دليل هذه الرمزية ، وإلا فإذا يريد المتنبي بكثرة القلة ؟ وكيف تشق بصاحبه الأحياء ؟ وما هذا الانشقاق الذي يصيب به القلوب ؟ وما هذه الشحنة التي تحل بها ؟ لقد اضطرب شرّاح المتنبي في تفسير البيتين اضطراباً واسعاً^(١) . والمسألة أقرب مما تصوروا ، ومفتاحها أنه كان يعمد في هذه القصيدة إلى المذهب الرمزي ليرضى بمدوحه الصوفي ، فهو هنا يرمز على طريقة الصوفية في عباراتهم التي لا تفهم ، وواضح أن المتنبي يرمز إلى الحلول في كثرة القلة . ولعل مما يصور هذه الرمزية أيضاً ما لا حظ له « ماسينيون » في بيت الشمس والحلال السابق وما لا حظ له أيضاً في قوله :

أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لَيْسَ يَلْتَمِسُنَا الْمَنُوطَةُ بِالسَّنَادِ^(٢)

فقد فسّر هذا البيت بالبيت الذي يليه :

كَأَنَّ بَنَاتٍ نَعَشٍ فِي دُجَاهَا خَرَّائِدُ سَافَرَاتٍ فِي حِدَادٍ

إذ جعل العدد رمزاً لبنات نعش في البيت الثاني^(٣) .

ومهما يكن فقد كان المتنبي يستعين بالأسلوب الرمزي في شعره وكان يستعيره من المتصوفة والمنشعة جميعاً ، وإن الإنسان لا يكاد يقرأ في هذه القصيدة التي نحن بصدددها حتى يحس إحساساً واضحاً بأنه يقرأ لشاعر من طراز مخالف للمألوف من الشعراء ، وانظر كيف بدأ القصيدة :

(١) التبيان ٢٧/١ .

(٢) المنوطة: المعلقة . يوم التناد: يوم القيامة .

ويفصل شرّاح المتنبي بين البيتين ، ويقولون أحاد أراد
أحاد بمعنى الشطر الأول أو واحدة أم ست في واحدة
وأراد ليالي الأسبوع ، وجعلها اسماً ليالي الدهر

كلها لأن كل أسبوع بعده أسبوع آخر إلى
آخر الدهر ، فكأنه يقول : هذه الليلة واحدة
أم ليالي الدهر جميعها جمعت في هذه الليلة
الواحدة حتى طالت فامتدت إلى يوم القيامة .
(٣) مع المتنبي ص ١٤٥ .

أَمِينَ اَزْدِيَارَكَ فِي الدُّجَى الرَّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتَ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ
فإنك تراه يَسْتَأْى بِجَانِبِهِ عَنْ ذِكْرِ الْأَطْلَالِ وَالْدِيَارِ إِلَى مَخَاطَبَةِ صَاحِبَتِهِ مَبَاشَرَةً
كَمَا قَدْ يَفْعَلُ الصُّوفِيَّةُ فِي غَزَلِهِمْ ، وَلَعَلَّهُ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ لَمْ يُسَمَّ صَاحِبَتُهُ عَلَى طَرِيقَتِهِمْ
وَاسْتَفَى بِأَنْ جَعَلَهَا ضِيَاءً لَا يَحِلُّ فِي ظِلَامٍ إِلَّا وَيَنْبِرُهُ . وَنَحْنُ نَجِدُ الشُّعْرَاءَ يَشْبَهُونَ
صَوَاحِبَهُمْ بِالشَّمْسِ وَالْقَمَرِ وَيَجْعَلُونَهُنَّ نُورًا وَضِيَاءً ، وَلَكِنَّ الْعِبَارَةَ فِي الْبَيْتِ وَنَظْمَهَا
وَمَا فِيهَا مِنْ الْجَمْعِ بَيْنَ الظَّرْفَيْنِ (إِذْ حَيْثُ) تَدُلُّ عَلَى تَكْلِيفِ الشَّاعِرِ وَأَنَّهُ يَرِيدُ
أَنْ يَعْبُرَ عَنْ مَعْنَى غَيْرِ طَبِيعِي ، مَعْنَى يَأْتِي بِهِ مِنْ بَيْتَةِ الصُّوفِيِّينَ لِيَسْتَوِي بِهِ عَلَى
عَقْلٍ مَمْدُوحَةٍ وَكَانَ صُوفِيًّا ، وَانْظُرْ إِلَى مَا يَعْقُبُ بِهِ عَلَى هَذَا الْبَيْتِ إِذْ يَقُولُ :
قَلْقُ الْمَلِيحَةِ - وَهِيَ مَسْكٌ - هَتَكَهَا وَمَسِيرُهَا فِي اللَّيْلِ وَهِيَ ذُكَاةٌ (١)
أَسْفَى عَلَى أَسْفَى الَّذِي دَكَّهَتْنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَى خَفَاءُ
وَشَكِيَّتِي فَقَدْ السَّقَامَ لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ لَمَّا كَانَ لِي أَعْضَاءُ
فإنك تلاحظ كأن شاعراً من شعراء الصوفية هو الذي يؤلف هذه الأبيات ،
فقد تغلغل فيها الأفكار الصوفية إذ بدأ فعبر بالقلق عن السير ، وهو تعبير وجداني ،
ثم استمر يظهر تلمحه وحيرته في حبه وما أصابه من نحول وهزال على نحو
ما يُظْهِرُ الْعِشَاقُ مِنَ الصُّوفِيِّينَ الْمُدْهِينَ .

وكثيراً ما يعتمد إلى ذلك المتنبي حتى في أشعاره الأخرى التي لم يمدح بها
أحداً من المتصوفة ، وهل تلمحه في حبه ودعواه السقم والنحول في شعره إلا أثر
من آثار هذه الصوفية المصطنعة ، وأنه يستطيع أن يجارى المتصوفة وغيرهم من
البيئات في أفكارهم وأساليبهم الخاصة .

٤

تصنع المتنبي للعبارة الصوفية وشاراتها
وهذه الصوفية يمكن أن يُلاحظ تأثيرها في شعر المتنبي من جهة أخرى غير
جهة الرمزية والأفكار والمعاني ، إذ نرى في شعره تأثراً آخر لا يأتي من أنه يستعير

(١) هتكها : هتك لها . وذكاة : الشمس .
وخبر مسيرها مخلوف ، تقديره هتك لها .

أفكار المتصوفة ومعانيهم ، إنما يأتي من استعارته لطريقتهم في التعبير وما يتصل بها من ظروفها وأحوالها الخاصة ، فإن المتنبي حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات في التركيب ، وهي صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة في هذه العصور ، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم .

ومن أجل ذلك كنا نجد عند المتنبي كل ما يميز تعبير المتصوفة من انحرافات والتواءات كأن يُكثر من الضمائر أو من أسماء الإشارة أو من حروف النداء أو من التصغير فيبعث في التعبير حالاً غريبة من التعقيد . وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذه الأشياء والتصوف ، ولكنها الحقيقة الواقعة ، وقد لاحظها القدماء في بعض الأبيات ، لاحظها صاحب اليتيمة^(١) في قوله يصف فرسا :

وَتُسْعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سَبَّوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ^(٢)

وقوله :

وَلَوْلَا أَنَّنِي فِي غَيْرِ نَوْمٍ لَبْتُ أَظُنُّنِي مَنِّي خِيَالًا

وقوله :

وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَى حَبِيبَةٍ فَا عَنكَ لِي إِلَّا إِلَيْكَ ذَهَابُ

وواضح ما في هذه الأبيات من كثرة الضمائر ، وهي كثرة تأتي في أساليب المتصوفة لاعتمادهم في أشعارهم على فكرة الحلول وما يتفرع عنها من الملابس والتجريد ، حتى يستطيع الشاعر أن يستخرج من الفرس شواهد تشهد لها عليها ، وحتى يستطيع أن يتصور من نفسه خيالاً لحقيقته ، وحتى يملأ صاحبه عليه الدنيا فما له ذهاب ولا منصرف إلا إليه . وهذه الضمائر التي نلاحظها في تلك الأبيات نلاحظ مثلها أسماء للإشارة كثيرة في أبيات أخرى ، كقوله في قصيدة الأوراجي السابقة :

شديدة الجري .

(١) اليتيمة ١٤٥/١ .

(٢) الغمرة : الشدة . السبوح : الفرس

لو لم تكن من ذا الوري اللذ منك هو عقيمت بمولد نسلها حواء
فقد جاء في البيت بدا واللذ كما جاء به وأخرج التعبير على هذا النحو المتن
لأنه يريد أن يعبر عن فكرة صوفية ، هي فكرة الحل ، فهو يريد أن يقول
إن ممدوحه من الوري والوري منه ، كما يقول أصحاب الحل في الذات العلية ،
ومن ذلك قوله في ممدوح آخر :
وبه يُضَنُّ على البرية لا بها وعليه منها لعلها يُوسى^(١)

فهو يقارن بين ممدوحه وبين الوري ويتصوره تصور الصوفية لله ، وهو لذلك
يقع في الضمائر الكثيرة ، كما يقع في أسماء الإشارة هي الأخرى على نحو ما نرى
في مثل قوله :

يا أيها الملك المصفى جوهراً من ذات ذى الملكوت أسمى من سما

فليس من شك أن (ذات ذى) هنا غريبة ، ولكننا ننسى فالمتنبى يتصنع
لتعابير صوفية . ولعل القارئ لاحظ هذا النداء الذى بدأ به البيت وقد
أكثر منه في شعره كثرة مفرطة كقوله :

هذى برزت لنا فهجت رسيسا ثم انشيت وما شفتيت نسيسا^(٢)

وهو بيت يشعر الإنسان إزاءه كأنه صوفى لهذا البروز ، ثم هذا الانثناء ،
ولكن الغريب فيه هو هذا النداء باسم الإشارة ، ثم ما أغرب به على قارئه من
حذف حرف النداء ، واقرأ هذا البيت :

إذا عداكوا فيها أجبت بأنة حبسبنا قلبنا فؤادها يا جميل

فلأنك ترى اختلاطاً في الشطر الثاني ، وليس لهذا الاختلاط من مصدر سوى أن
المتنبى أكثر من النداء إذ أصل التعبير يا حبيبى يا قلبى يا فؤادى يا جميل . وهو أكثر
أوقعه فيه تصنعه لأساليب المتصوفة التى تعتمد على ألفاظ الكشف والمشاهدة ،
وبذلك تقترب من الأساليب الشفوية ، ولعلنا بذلك نستطيع أن نعلل لكثرة

(١) يوسى : من أسى عليه إذا حزن .

(٢) الرسيس : مس الحصى ، أراد ما

ثبت من الهوى . النسيس : بقية النفس .

أسماء الإشارة في ديوان المتنبي ، فقد ذكر صاحب الوساطة أن ما بشعره من هذه الأسماء يُرَبِّي على ما يوجد في مجموعة من الدواوين القديمة^(١) : وكان الأقرب أن يكثر ذلك في القديم ويقلّ في الحديث لانفصال الشعر عن الأسلوب الشفوي ، ولأنه أصبح يُكْتَسَبُ كما يكتب النثر ، والمتنبي نفسه يقول في بعض أشعاره : وأخلاقُ كافورٍ — إذا شئتُ مدحهُ وإن لم أشأ — تُحلى على وأُكْتَسَبُ فهو يسمى النظم كتابة ، ولذلك كان من الحتم أن تكون به سمات الأسلوب الكتابي فكيف جاءت هذه الكثرة من أسماء الإشارة ؟ جاءت — كما قلنا — من هذا التصنع لعبارات المتصوفة التي تعتمد على الكشف والمخاطبة في الحضرة ، كما جاءت لنفس السبب هذه الكثرة من حروف النداء ، وكما جاءت هذه الضمائر الكثيرة في شعره ، إذ كان يحاول أن يعبر تعبيرات صوفية تصور الحلول والتجريد والملازمة وما يتبع ذلك من الكشف والمشاهدة ، وكان التعبير عن هذه الأفكار لا يزال — كما أسلفنا — حديثاً في اللغة لم تَلَنَ له ولم تتمرّن عليه ، فكانت تظهر هذه الانحرافات والصعوبات في الأسلوب .

ولكن إذا أمكن أن نعلل لهذه الجوانب المختلفة في أسلوبه باصطناع عبارات المتصوفة ، فكيف يمكن أن نعلل بنفس العلة لاستعماله التصغير في أشعاره وإكثاره منه على نحو ما رأينا في بيت النداء السابق :

إذا عدلوا فيها أحببتُ بأَنَّةٍ حُبَيْبَتَا قَلْبَا فَوُودَا هَيَا جُمْلُ

فنحن نراه يصغر حبيبته تصغير تعظيم ، ومن ذلك قوله الآنف الذكر :
أَحَادُ أُمِّ سُدَّاسُ فِي أَحَادٍ لِيَيْسَلْتُنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِ

فقد صغّر ليلة أيضاً تصغير تعظيم ، ويكاد الإنسان لا يجد شاذة من شواذ التصغير إلا ولها أمثلة في شعره ، فهو يصغّر فعل التعجب كقوله :
أَيَا مَا أَحْبَبْتَنِيهَا مُقْلَةً وَلَوْلَا الْمَلَا حَةُ لَمْ أَعْجَبِ
ويصغر اسم الإشارة في قوله :

أذا الغُصْنُ أم إذا الدَّعْصُ أم أنتِ فتنةٌ وذِيَّالذي قَبَلْتُهُ الْبَرْقُ أم تَغْرُ وعلى هذا النمط ما يزال يكثر من التصغير في ديوانه ، ولكن كيف نربط بين التصغير وأسلوب المتصوفة ؟ إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح ، وقد يكون أقرب من ذلك ما علل به العقاد هذه الظاهرة ، إذ ذهب إلى أنها نتيجة غرور المتنبي وازدراؤه للأشياء أو هي متصلة بمبالغته فهو يبالغ للتحقير^(١) ، غير أن هذا التعليل لا يثبت في نفس الظاهرة إذ نرى المتنبي لا يقف بتصغيره عند التحقير ، بل يذهب به إلى التعظيم كما يذهب به إلى التحقير ، على نحو ما رأينا في تصغيره لحبيبتة ولليلته في البيتين الأولين .

والحق أن تعليل العقاد لا يطرد في أمثلة الظاهرة ، ولذلك كان لا يصلح تفسيراً لها ، وكنا نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبي لأساليب المتصوفة ، إذ نراها تقترن بظواهر أخرى من شارات عباراتهم التي اقترضها منهم كظاهرة أسماء الإشارة في البيت الأخير . ونحن نجد شاعراً صوفياً متأخراً يصطنع هذا الأسلوب من التصغير في شعره وهو ابن الفارض ، وكان يكثر منه كثرة مفرطة كما نرى في قصيدته الياثية^(٢) التي يقول فيها :

يا أَهْمِيلَ الْوَدِّ أَنَّى تُنْكِرُو نِي كَهْمَلًا بعد عرفاني فَتَنِي

واستمر يصغر على هذا النحو الذي نراه في كلمة فَتَنِي ، وقد يبدو أن هذه مقدمة لا تسوغ نتائجها ، إذ المعقول أن يكون ابن الفارض تأثر أسلوب المتنبي لأنه متأخر عنه . على أن ذلك هو ما نريد أن نثبت ، فقد اعتبر أسلوب المتنبي أسلوباً صوفياً وأخذ يقلده المتصوفة وكانهم أحسوا أن التصغير إحدى شارات هذا الأسلوب ومميزاته .

ولعل القارئ يعجب إذا قررنا أن المتنبي هو خير شاعر يصور لنا أساليب المتصوفة في القرن الرابع ، وأنه يبلغ من ذلك ما لا يبلغه الحلاج والشبلي والجنيد

(١) مطالعات في الكتب والحياة ص ١٢٤ . الخيرية) ص ٢٤ .

(٢) انظر ديوان ابن الفارض (طبع المطبعة

وغيرهم من متصوفة هذا القرن . وقد يكون من الغريب أن نذهب هذا المذهب بينما نعرف بأن المتنبي لم يكن متصوفاً ولكنها الحقيقة الواقعة ، فإن من يحاكون شيئاً يبلغون في محاكاته ما قد يقصر عنه أصحاب هذا الشيء أنفسهم ، ولذلك كان الممثل يضيف طعاماً جديداً إلى الدراما التي يمثلها ، ويعطينا متعة غير المتعة التي نحسها حين قراءتها منفردين ، لأنه يصور كل ما يمكن من حركات تصبح العبارات تصويراً يؤثر في نفوسنا تأثيراً بعيداً .

والمتنبي لم يكن متصوفاً ، إنما كان ممثلاً للتصوف يقترح عباراته في الشعر ، وما يزال يطلب جميع شاراتها وحركاتها ، وما يمكن أن تخرج فيه من ظروف مختلفة تكثر فيها الضمائر أو تكثر فيها أدوات النداء أو تكثر أسماء الإشارة ، وربما التقط في أثناء ذلك تعبيراً فيه تصغير ، فأحس أن هذه سمة صوفية ، وأخذ يقلدها ويعممها في تراكيبه وعباراته ، وبذلك جمع في أساليبه كل ما يمكن من خصائص التعبير الصوفي وهيئاته ، وبلغ من تمثيله ما لم يبلغه أصحابه الأصليون . يقول الجاحظ : « إنا نجد الخاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً ، وكذلك تكون حكايته للخُراساني والأهوازي والزنجي والسَّنْدِي والحَبَشِي وغير ذلك ، نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم ، فأما إذا حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جُمعت كل طُرْفَة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد . ولقد كان أبودبوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينشقُ فلا يبقى حمار مريض ولا هَرَم حَسِير ولا متعب بتهير إلا نهق ، وقبل ذلك نسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دبوبة يحركه ، وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد ، وكذلك في نباح الكلاب » (١) .

وعلى هذا النحو الذي نراه عند أبي دبوبة كان المتنبي يحكى أساليب المتصوفة فيجمع كل الطرف والصور التي تمثل هذه الأساليب ، وكان يبلغ من ذلك ما لا يبلغه المتصوفة من أنفسهم ، بحيث لا نرانا نبعد إذا قلنا إن أهم شاعر يمثل

(١) البيان والتبيين ١/٦٩ وما بعدها .

عبارات المتصوفة ويصور أساليبهم — في أثناء القرن الرابع — هو المتنبي ، لأنه كان يحكى عباراته كل صيغهم ، ويصور في أساليبه كل صورهم وشاراتهم ، حتى ليحار الباحث ويظن أن المتنبي كان صوفيًّا ، وهو ظن واهم ، فلو أنه كان صوفيًّا ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتمثيل ، إنما كان متصنعا لهذا التصوف ، وكان لا يترك مظهرًا من مظاهره ولا إيماءة من إيماءاته إلا ويسلكها في عباراته ويجمعها في أساليبه .

على أن هذا الالتجاء لأساليب المتصوفة وما سبقه من التجائه لأساليب المتشيعه بعث فيه حالاً من الغلو والمبالغة في مدح أصحابه ، حتى ليخيّل إلى الإنسان — في كثير من الأحيان — أنه يقرأ مدحاً لإمام من أئمة التشيعه أو المتصوفة ، إذ كان يذهب مذهبه في المبالغة ، فيخرج إلى ضروب غريبة من الغلو والإفراط ، وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في بعض مملوحيه :

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه لما أتى الظلمات صرن شمساً
أو كان صادف رأس عازر سيفه في يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لُج البحر مثل يمينه ما انشق حتى جاز فيه موسى
أو كان للثيران ضوء جبينه عبّدت فصار العالمون بحوسا

فإننا إن لم نعرف من قيلت فيه هذه الأبيات رجحنا أنه بديل من أبدال الصوفية أو نقيب من نقباء الشيعة . وحقاً أن هذه المبالغة أخذت تقل مضاعفاتها كلما تقدم به الزمن ولكنها استمرت معه حتى نراه يقول لعضد الدولة :

الناس كالعابدين آلهة وعبدُه كالموحِّدِ الله

وهذه المبالغة الغريبة التي نَجدها عند المتنبي يمكن أن يعلّل لها من جانب آخر ، هو ما شاع في بيئة الأدباء والنقاد من الدعوة للمبالغة والغلو كما نرى عند قدامة^(١) . غير أنه يلاحظ أن شاعراً لم يبلغ من ذلك ما بلغه المتنبي ، إذ كانت تُدعى هذه الروح عنده بواعث من التشيع والتصوف . وعصم المتنبي هذه

المبالغة في شعره ولم يقف بها عند موضوع خاص ، فنحن نراها تتسرب من المدح إلى الموضوعات الأخرى من غزل وغير غزل ، وكأنها لون جديد يريد أن يوشى به شعره ، وأن يطرز به قصائده ، بل إنه ليبدى إزاء استعماله نوعاً من الإصرار الحماسى ، حتى ليحس الإنسان عنده في كثير من الأحيان بضرب من السقوط ، فإن الشعر إذا أفرط فيه الشاعر إفراطاً شديداً إلى درجة الغلو والمغالاة سقط إلى مستوى دون مستوى طبيعته الحقيقية ، وانظر إلى قوله :

لو كان علمك بالآله مقسماً في الناس ما بعث الإله رسولا
أو كان لفظك فيهم ما أنزل التوراة والفرقان والإنجيل

فإن الإنسان يحس كأن المعاني أعيتته فذهب إلى استصغار أمور الأنبياء ، وكان يستطيع أن يبلغ من وصف ممدوحه ما يريد ، دون أن يكلف نفسه هذا العناء من المقارنة والمفاضلة بينه وبين الأنبياء . وليس من شك في أن الشعر حين يخرج عن حدود الاعتدال والقصد في التفكير لا يكون فيه وجدان إلا وجداناً صناعياً ما يزال المتنبي يتعب في إخراجه وتصويره ، حقاً ما يقوله ابن الرومي :

وإذا امرؤ مدح امرءاً لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لوم يقدر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاءه

والمتنبي لم يكن يطيل قصائده ، ولكنه كان يطيل أفكاره طولاً من نوع آخر ، هو هذه المبالغة التي تستقر دائماً في صياغة شعره وتستوعب مجهوداً واسعاً في التفكير والتصوير ، وهو مجهود شاق غير أنه لا يرضى النقاد ، إذ يكشف لهم سراً صاحبه ، وأنه يركب طرقاً ملتوية من التصنع في فنه ، ولكننا ننسى فنحن في القرن الرابع قرن التصنع ، ومن الخطأ أن نطلب إلى شاعر في هذا القرن أن يخرج على ذوق معاصريه وما كان يعجبهم من الإغراب في التعبير والأفكار ، وكأنما لم يبق لهم إلا أن يتصنعوا هذه الوجوه من التصنع لمبالغات شاذة ، أو عبارات مذهبية أو ثقافية منحرفة . وهي حال يمكن أن تُعد تفسيراً لما أصاب الشعر في هذه العصور — من جمود ، إذ يحس الشعراء بأنهم يبدئون ويعيدون في

٣٢٥

أساليب موروثة ، فتحاول طائفة منهم أن تجدد في وسائل التعبير ، ولكنها تفضل الطريق ، إذ تتخذ هذا التجديد من استخدام مبالغة ، أو عبارة شيعية ، أو أخرى صوفية ، وبذلك دار الشعراء حول أنفسهم ، ولم يستطيعوا أن يجددوا تجديداً فيه زخرف وجمال لإقليلا .

٥

تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية من أهم الوسائل التي كان يستخدمها المتنبي وغيره من الشعراء في هذه العصور وسيلة الفلسفة والثقافة اليونانية ، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية في قصائده ونماذجه حتى يتخلص قليلاً من صيغ الفن الثابتة وقوابله العتيقة ، وإن الإنسان ليحس دائماً عند المتنبي أنه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير ، ولكنه لم يكتف بأن يخضع هذا البحث لتجاربه الخاصة في التعبير عن وجدانه وأفكاره ، إذ ذهب يقترض طائفة من الصيغ المذهبية أو الفلسفية ، وبذلك انصب كثير من تجديده على تغييره في القيود ووجوه التكلف . وقد تكون القيود القديمة جميلة ، فهي قيود فنية ، أما القيود التي جاء بها المتنبي فلم تكن فنية ، بل كانت شيعية أو صوفية أو فلسفية . على أنه لم يستطع أن يجرى في هذا الجانب الثقافي على الدرب الذي مهده أبو تمام ، فقد رأيناه يستخدم الثقافة والفلسفة استخداماً فنياً غريباً على نحو ما رأينا في وصفه لعمورية ، وكما رأينا في استخدامه لنوافر الأضداد ، الذي أحاله عن حقيقته الفلسفية وجعله وسيلة رائعة من وسائل الزينة في صناعته . أما المتنبي فقد نقل كثيراً من الأفكار والعبارات الفلسفية إلى الشعر ، ولكنه لم يحولها عن حقيقتها ، فالباحث يحس دائماً بمكانها وأنها مجتلية ، اجتلبها الشاعر ليدل على ثقافته وليحقق لنفسه ما يريد من الجديد في صناعته . ولعل أول ما يقابلنا من ذلك حكمه الكثيرة التي شاعت في شعره ، وعُرف بها عند القدماء والمحدثين ، فهم يذكرون أن الصاحب بن عباد ألف رسالة لفخر الدولة بن (بويه) جمع فيها من شعر أبي الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتاً تجرى

يجرى الأمثال ، قال في مقدمتها : « وهذا الشاعر مع تميزه وبراعته وتبريزه في صناعته له في الأمثال خصوصاً مذهبٌ يسبق به أمثاله »^(١) ، وهذا المذهب الذى يشير إليه صاحب في عمل حكمه وصياغة أمثاله هو الذى يلفتنا من قوله ، فالصاحب يحس بأن المتنبي له مذهب خاص في صناعة الحكم والأمثال ، وهذا المذهب ليس شيئاً خاصاً بطريفة الصناعة ، وإنما هو قائم في الصناعة كلها ، فن قبله لم يكن الشعراء يعدلون بشعرهم إلى كثرة الحكم والأمثال التى نجدوها عنده على غير الإلف والعادة ، إذ يعتمد عليها في عمله اعتماد أصحاب المذاهب كما لاحظ صاحب . ولم يكن المتنبي يأتى بهذه الحكم والأمثال من تجاربه الخاصة فحسب ، بل كان أيضاً يقرض أطرافاً منها من الفلسفة ، وتنبيهه لذلك معاصروه ، فكتب الخاتمي رسالة يبين فيها كيف استغل صاحبنا حكم أرسطو وكيف صاغها شعراً ، فن ذلك قوله :

يُرَادُ من القَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وتَأْنِي الطَّبَاعُ على النَّاقِلِ

وأصله عند أرسططاليس « رومٌ نقل الطباع من ردىء الأطماع شديد الامتناع »^(٢) ومن ذلك قوله :

لعلَّ عَتَبَكَ مَحْمُودٌ عَوَاقِبُهُ فربما صَحَّحَتِ الأجسامُ بِالْعِلَلِ
وأصله عند أرسططاليس « قد يفسد العضو لصالح أعضائه ، كالكمي والفصد الذين يفسدان الأعضاء لصالح غيرها »^(٣) ، ومن ذلك قوله :

وَمَنْ يُنْفِقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ خَافَةً فَقَرٍ فالذى فعل الفقيرُ
وأصله عند أرسططاليس « من أفنى مدته في جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم »^(٤) . وعلى هذه الشاكلة أخذ الخاتمي يحقق ترجمة هذه الحكم اليونانية إلى الشعر العزى عند المتنبي حتى بلغ بها نحو مائة وعشرين حكمة . ومن يقرأ في ديوان المتنبي يحس إحساساً واضحاً بأن الشعر كان يعتمد

(١) ذكرى أبي الطيب لعبد الوهاب عزام
ص ٤١٧ .
(٢) نفس المصدر ص ١٤٧ .
(٣) نفس المصدر ص ١٥٠ .
(٤) الرسالة الخاتمية (من مجموعة التحفة

الهيئة) ص ١٤٥ .

عنده على العقل المتفلسف والصياغة الفلسفية ، وقد ذهب يستخدم هذه الحكم ، مضيقاً إليها ضرورياً من الأقيسة المنطقية الدقيقة حتى ينال ما يريده من الدوى العالى : وتركك في الدنيا دويّاً كأنما تداول سمع المرء أنمكه العشر لقد كان هذا التصنع للفلسفة والمنطق يحدث له ذلك الدوى والضجيج الذى يريده ، وبدأ - كما رأينا - فطرز شعره بأمثال الفلسفة اليونانية ، ثم أخذ ينشر أسماء أصحابها في شعره من مثل أرسططاليس وبطليموس والإسكندر الأفروديسى على نحو ما يلقيان في رائيته التى مدح بها ابن العميد كما أخذ يستعير أفاضلها واصطلاحاتها ، كأن يستعير الحركة والسكون في قوله :

تناهى سكون الحسن في حركاتها وليس لراء وجهها لم يمت عذُر
أو يستعير كلمة القياس الفاسد في قوله :

بشر تصوّر غاية في آية تنفى الظنون وتفسد التقييس
أو يشير إلى بعض أفكار المتفلسفة وآرائهم في مثل قوله :

تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم إلا على شجب والخلف في الشجب^(١)
ف قيل تخلد نفس المرء باقية وقيل تشرك جسم المرء في العطب
و كأنه كان يشك في الروح وخلودها . ونراه يقول :

وترى الفتوة والمروة والأبوة في كل مليحة صرأتها
هن الثلاث المانعاني لذتى في خسوتى لا الخوف من تبعاتها

يقول العكبرى في التعليق على هذين البيتين إنه يشير بذلك إلى قول المتفلسفة :
« إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعاً لا خوفاً »^(٢) ، وقد نراه يعتد بمذهب
السوفسطائية في مثل قوله :

هون على بصري ما شق منظره وإنما يقظات العين كالحلم
فإن السوفسطائيين لا يؤمنون بوجود المحسوسات ، وذهب صاحب « سرح

العيون » إلى أنه كان على مذهب الهوائية أو المادية لقوله :

تبخل أيدينا بأرواحنا على زمان هن من كسبه

فهذه الأرواحُ من جِسْمِهِ وهذه الأجساد من تَرْبِيهِ^(١)
وحاول صاحب خزانة الأدب أن يتهمة في عقيدته لبعض هذه الأبيات
التي ذكرناها^(٢) ، ، وينبغي أن نعرف أن هذه الأفكار لم تكن تأتي في شعره
عن عقيدة أو مذهب ، إنما كانت تتسرب إليه من ثقافته الفلسفية . فهو ليس
شاككاً وليس على مذهب الهوائية إنما هو شاعر من شعراء القرن الرابع الذين
كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية .

ومن الواجب أن نفصل بين المتنبي والفلسفة مرة أخرى ؛ فقد غلب بعض
النقاد المحدثين ، وذهب إلى أنه كان فيلسوفا لا يقل عن الفلاسفة المحدثين ، بل
لقد سبق « نيتشه » إلى كثير من أفكاره وآرائه وأخذ يقارن بينه وبين « دارون »
في بحثه وطريقته^(٣) . وأكبر الظن أن هذا إسراف من العقاد ومن
يذهب هذا المذهب في المقارنة بين أشخاص عاشوا في بيئات مختلفة وكانوا من
أجناس مختلفة . ونحن لا ننكر أن هناك جانباً من الفكر مشتركاً بين الناس
جميعاً ، ولولاه ما تفاهموا ، ولا قامت دراسة المنطق ، ولكن هذا الجانب
يحصن أن لا نبالغ في تصوره وأن لا نضعه كأساس أو أصل للمقارنة في النقد ،
واتخاذها دليلاً على ما نذهب إليه من آراء وأحكام ، وبخاصة إذا كانت هذه
الآراء والأحكام تستمد من فكرة طائفة عند شاعر . وحقاً لو أن المتنبي فيلسوف
لأمكن أن تقوم هذه المقارنة مع شيء من الاحتياط ، أما أن نستنتج فلسفته
من فكرة طائفة نتخذها مذهباً له أو كالمذهب ، ثم نقارن بينه وبين فيلسوف
غربي على أساسها ، فإننا نكون مبالغين مفرطين في المبالغة ، إذ نلجأ إلى الشعراء
السابقين جميعاً فلاسفة وفلاسفة عصريين . ولسنا نرتاب في أن مثل هذه
الافتراضات والمقارنات توقع في شيء من التحكم ، وقد حمل عليها بلاشير
في بحثه على المتنبي وهو محق فيما لاحظته عليها من إسراف^(٤) . ومهما يكن
فإن المتنبي لم يكن فيلسوفاً ، وإنما كان مثقفاً بالثقافة الفلسفية التي عاصرتها وقد
أخذ يتصنع لها في شعره يستعير حكمها وبعض أفكارها ، وما يُطَوَّى فيها من
أقيسة منطقية وقوالب فلسفية حتى يعجب المثقفين من حوله ، إذ كانت هذه الأشياء
التي تُجلب من الفلسفة تعتبر بدعاً طريفاً في هذه العصور .

(١) شرح العيون لابن نباتة المصري ص ١٧ . ص ١٤٤ - ١٧٤ .

(٢) خزانة الأدب للبغدادى ١/ ٣٨٠ . (٤) R. Blachère, Abou t-Tayyib al

(٣) مطالعات في الكتب والحياة العقاد Motanabbi pp. 311, 319.

المركب الفني الفلسفي في شعر المتنبي

هذه الاستعارة الحسية التي كان يستعيرها المتنبي من الفلسفة من السهل أن يلاحظها كل باحث ، وليست هي الشيء الذي نريد أن نقف عنده من تصنع المتنبي للفلسفة ، إنما نريد أن نعرف أثر هذه الفلسفة في صياغته ، نريد أن نعرف ما حدث من تغيير في باطن عباراته تحت تأثير الفكر الفلسفي ، أو بعبارة أخرى نريد أن نعرف المركب الفني الفلسفي في شعره . وهذا المركب يحاول الباحثون أن يتعرفوا عليه من معرفة الأفكار المستعارة ، غير أننا نرى أن هذه الوسيلة قاصرة ، فإذا حاول باحث أن يتعرف على الحياة العقلية في العصر العباسي مثلاً مما ترجم العرب كانت هذه المحاولة غير مجدية كثيراً ، لأنه لا يتبين هذه الحياة في اقتراح عربي أو صورة عربية ، وإنما يتبينها في صورة أجنبية مترجمة ، وكان عليه أن يتبينها في صورة التفكير العربي من داخله وما أصابه من تطور ، فإنه من الممكن أن لا يكون العقل العربي أفاد كثيراً مما ترجم ، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً في أصول فكره وقواعد عقله . وهذا هو الذي جعلنا نقف في الفصل الثالث من الكتاب الأول من هذا البحث لنسأل إلى أي حد تطور فكر صانع الشعر في العصر العباسي ، ولم نحاول أن نتبين ذلك من الترجمة للثقافات الأجنبية فقط ، بل حاولنا أن نعرف ما أصاب العقل العربي من تطور في داخله ، حتى إذا وصلنا إلى أبي تمام أحسنا بأنه ليس رائدنا أن نعرف أثر الثقافة الفلسفية عنده من عبارات الفلاسفة وأفكارهم التي استعارها ، بل طلبنا ذلك في استخدامه لبعض الألوان الفلسفية «كلون نوافر الأضداد» وقد أحاله لوناً فنياً جميلاً ، وهنا تبيننا جانباً من قابلية العقلية العربية للتفكير اليوناني ، أو بعبارة أدق ، عقلية أبي تمام ، وما أصاب هذا التفكير عندها من تحول ، فهي تقبله

وتتفاعل معه ، بل هي تحوُّله عن طبيعته الفلسفية إلى طبيعة فنية ما يزال الشاعر يستخرج منها ألواناً تحير وتعجب .

وهذا الاتجاه في البحث هو الذى نريد أن نعرف على ضوءه التصنع الفلسفى عند المتنبى وإلى أى حدّ استطاع الفكر العربى - فى القرن الرابع - أن يمتزج بالفكر اليونانى . ومن يرى هذا الجهد الذى كان يقوم به المتنبى من نقل الحكم اليونانية إلى الشعر العربى لا يشك فى أن هذا الشعر أخذ يتأثر بالصورة اليونانية ، ولسنا نقصد صورة النحو اليونانى أو البلاغة اليونانية أو الأخيلة اليونانية إنما نقصد صورة التفكير اليونانى ، فقد نفذ إلى الشعر وتشبث كثير من الشعراء به . على أنه يحسن بنا أن لا نبالغ ، فإن المتنبى يرينا حقاً قابلية العقلية العربية للتفكير اليونانى ، ولكنها قابلية من نوع آخر مغاير للنوع الذى رأيناه عند أبى تمام ، قابلية ليس فيها البهجة التى لاحظناها عنده فى نوافر الأضداد إنما هى قابلية من طراز آخر ، قابلية معقدة ، إن صح هذا التعبير ، فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن ، إنما تؤثر تأثيراً قاتماً فى الصياغة ، ويمكن أن نلخص هذا التأثير فى كلمة « القوالب الفلسفية » فقد أخذ الشعراء يقترضون هذه القوالب ، وهذا أكثر ما عندهم من تجديد فلسفى فى الشعر . وهو تجديد غريب لا ينوع فى التفكير الفنى إنما ينوع فقط فى أساليبه ويصيبها بهذا التعقيد الذى تُعرّف به القوالب الفلسفية ، وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلاً لا عهد للغة العربية به قبل المتنبى إلا فى القليل النادر ، أما هو فوسّع هذا الجانب وحرص عليه حرصاً شديداً لأنه كان يودعه بجانباً من سرّ تفوقه وسرّ تصنعه ؛ إذ كان يحتمل احتيالاً شديداً على شارات التعبير الفلسفى وسماته يدخلها فى نماذجه ؛ كما نرى فى مثل قوله :

الجيشُ جَيْشُكَ غير أنك جَيْشُهُ فى قلبِهِ ويمِينِهِ وشَمَالِهِ

وليس فى البيت غرابة ولا تعقيد ، ولذلك يبدو يسيراً سهل الفهم ، ولكن إذا أنعمنا النظر وجدنا فيه شيئاً يشبه أن يكون تعقيداً ، إذ يجعل المتنبى ممدوحه

٣٣١

جيشاً ؛ ويجعل الجيش جيشه ، وفي الوقت نفسه يجعله جيش الجيش ؛ فهو جيش دائر على نفسه ، أو هي فكرة فيها دور كما يقول أصحاب الفلسفة ، وليس من شك في أن المتنبي عمد إليها عمداً وتصنع لها تصنعاً ، وما الفرق بينه وبين غيره من شعراء عصره ممن لم يثقفوا ثقافة فلسفية إن لم يأت بمثل هذه العبارات المتداخلة ؟ وانظر إلى قوله :

فَتِيَّ يَشْتَهِي طَوْلَ الْبِلَادِ وَوَقْتَهُ تَضِيقُ بِنَهْ أَوْقَاتِهِ وَالْمَقَاصِدُ فَإِنَّكَ تَرَاهُ لَا يَزَالُ يَتَعَمَّلُ لِلْأَسْلُوبِ الْفَلَسْفِيِّ فِي تَفْكِيرِهِ وَصِبَاغَتِهِ ، وَإِلَّا فَمَا هَذَا الْوَقْتُ الَّذِي تَضِيقُ بِهِ أَوْقَاتَ مَمْدُوحِهِ ؟ إِنَّهُ وَقْتُ غَرِيبٍ لَعَلَّهُ أَشَدُّ غَرَابَةً مِنَ الْجَيْشِ السَّابِقِ الَّذِي يَدُورُ عَلَى نَفْسِهِ ، فَقَدْ جَعَلَ الْمَتَنَبِيُّ الْأَوْقَاتَ تَضِيقُ بِهِ ، أَوْ بِعِبَارَةٍ أُخْرَى مَا زَالَ يَتَصَنَعُ حَتَّى جَعَلَ الْجُزْءَ أَوْسَعَ مِنَ الْكُلِّ ، فَالْأَوْقَاتُ تَضِيقُ بِالْوَقْتِ ضَيْقاً غَرِيباً ، وَلَكِنْ مَا هِيَ مِيزَةُ الْمَتَنَبِيِّ إِنْ لَمْ يَغْرِبْ عَلَى النَّاسِ بِمِثْلِ هَذِهِ الْعِبَارَاتِ الَّتِي قَدْ يَحْسُونُ فِيهَا خِلَافاً ، وَلَكِنَّهُ خَلَّلَ مَحْبُوبٍ فِي رَأْيِهِ لِأَنَّهُ خَلَّلَ فِلْسُفِيَّ ، مَا يَزَالُ بِهِ حَتَّى يَشَوِّشُ عَلَى النَّاسِ أَفْكَارَهُمْ ، وَحَتَّى يَحْدِثَ مِنَ الْارْتِبَاكِ وَالْاضْطِرَابِ بَيْنَ الْمُتَحَفِّقِينَ مَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَثْبِتَ بِهِ مَهَارَتَهُ وَتَفَوُّقَهُ ، فَإِذَا هُوَ يَخْرُجُ هَذَا الْجَيْشَ الدَّائِرَ عَلَى نَفْسِهِ ، وَإِذَا هُوَ يَحِيلُ الْجُزْءَ أَكْبَرَ مِنَ الْكُلِّ ، حَتَّى يَجْعَلَ لِنَفْسِهِ مِنْ شَعْرِهِ أَبَواقاً وَطَبُولاً ، أَوْ بَوَاقٍ وَطَبُولاً عَلَى حَدِّ تَعْبِيرِهِ ، تَعْلَنُ عَنْ بَرَاعَتِهِ وَحَذَقِهِ وَإِجَادَتِهِ ، وَانْظُرْ إِلَى قَوْلِهِ :

وَلَكَّ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَانِ وَقَايَةً وَلَكَّ الْحِمَامُ مِنَ الْحِمَامِ فِدَاءً

فإنك تحس بلعب التعبير الفلسفي ، فالزمان بقي من الزمان وقاية غير مفهومة ، والحمام يفدى من الحمام فداء غير مفهوم أيضاً ، ولكنها الفلسفة التي تعلق بها المتنبي ما تزال تُسَخَّرُجُ له من الزمان زماناً يماثله ومن الحمام حماماً يشاكله ، وعلى هذا النحو نراه يقول بيته :

أَسَقَى عَلَى أَسَقَى الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَسَى خَفَاءُ

فإنه يأسف على أسفه أسفاً غير مفهوم ، فالأسف يركب أسفاً مثله ، كهذا

الزمان الذى يقى منه زمان مثله ، وهذا الحمام الذى يفدى منه حمام مثله ، وما يزال هذا القانون من التوليد يلعب فى فكر المتنبي وشعره حتى نراه يقول :
نَقِمُّ عَلَى نِقَمِ الزَّمانِ يَصْبُبهَا نِعَمٌ عَلَى النِّعَمِ الَّتِي لَا تُجْحَدُ
فالنقم على نوعين والنعم على نوعين ، وكل شيء يمكن أن يُستخرج منه شيء آخر يماثله ، ويتحد معه ، فيقوم دونه ، أو يُصَبُّ عليه ، أو يركبه ركوباً غريباً .
وعلى هذا النمط ما تزال أساليبه تتشابهك وتتداخل وتداخل غير مألوف ،
تداخلاً يوقعه فى مثل هذه الأساليب المنحرفة ، أو فى مثل قوله :
إلى كمّ ذا التخلف والتّواني وكمّ هذا التّمادى فى التّمادى

فالتّمادى يتداخل فى التّمادى هذا التداخل الغريب حتى يقلد المتنبي الفلاسفة فى أساليبهم الملتوية ، وما الفرق بين الشعر والفلسفة ؟ لئن كانت الفلسفة طرافة أو كان فيها فنون من الطرافة ، فإن من الواجب أن تدخل هذه الفنون إلى دوائر الشعر . غير أننا نلاحظ أن المتنبي إنما نظر إلى هذه الفنون من ظاهرها ، فجاء يستوعب فى شعره صيغها وقولها ، ولم يستطع استخدامها استخداماً فنياً على نحو ما رأينا عند أبى تمام ، بل لقد كان يفهم هذا الاستخدام فى حدود أخرى ، هى أن ينقل التعبير الفلسفى إلى قصائده ونماذجه فإذا الجيش يدور هذا الدوران الذى لا تألفه العقول البسيطة ، بل لا بد له من عقل متفلسف حتى يفهم فكرة الدور وأنه جيش دائر فى هذه الحلقة الفلسفية التى كان يعجب بها المتنبي — فيما يظهر — إعجاباً شديداً . وعلى هذا النحو تضيق الأوقات بالوقت ، بل ما تزال الأفكار تتوالد ، فكل فكرة لها خيالها ، بل لقد كان يرى خيال خيالها على حدّ قوله :

إن المُعِيدَ لَنَا المَنامُ خَيَالُهُ كانت إعادته خيالَ خَيَالِهِ

فهو يحفظ العهد ويذكر حبيبه دائماً ، وما يزال خياله يفد عليه حتى إذا نام رأى خيال هذا الخيال ، بل إنه ليرى خيال هذا الخيال الثانى فى يقظته ، وبخاصة خيال خيال أفكاره الذى ما يزال يلحُّ عليه حتى يأتى له بهذه العبارات الفلسفية

٣٣٣

المعقدة ، وهى عبارات كان يتعب فى الحصول عليها تعباً شديداً ، أما قوله المعروف :

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ
فلعله كان يداعب به مَنْ حوله من الأدباء والنقاد، أما حقيقة الأمر فإنه هو الذى كان يؤرقه السهر فى تجويدها ، وما كان مثله لينام وهو يحلم بتعبير فلسفى ، يحقق له ما لا يبلغ الزمن من نفسه على حِدَةٍ تعبيره :

أُرِيدُ مَنْ زَمَنِ ذَا أَنْ يَبْلُغَنِي مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ

وقد شكَا فى شعره كثيراً من سهادة وسهره ، إذ يقول :

كَأَنَّ الْجُفُونََ عَلَى مُقَلَّتِي ثِيَابٌ شَقِيقَنَ عَلَى ثَاكِلِ
فهو يطلب النوم والنوم يتأبى عليه ، ولعله هو الذى كان يتأبى على النوم لانشغاله عنه بلفظة أو فكرة ، وقد ذكر فى شعره أن للأفكار ناراً توقد :

أَشْفَقْتُ عِنْدَ اتِّقَادِ فِكْرَتِهِ عَلَيْهِ مِنْهَا أَخَافُ يَشْتَعِلُ

فهو يشعر شعوراً واضحاً بأن الأفكار قد تشعل صاحبها ، ومن يدرى فربما مرت به لحظة خيّل إليه فيها أنه يشتعل بهذا الثقاب من الفلسفة الذى أشعل كل شىء فى شعره . وليس من شك فى أنه ثقاب محبب إلى نفوسنا ، غير أن المتنبي لم يحدث به ولا بنيرانه طرافة واسعة فى شعره كما رأينا عند أبى تمام .

وكأنى بالمتنبي يلفتنا إلى شىء مهم فى العقلية العربية وقابليتها للتفكير اليونانى فى أثناء القرن الرابع ، فإنها تخلقت فى كثير من جوانبها عن هذا التفكير ، وبخاصة فى هذا الجانب الفنى من الشعر الذى نقرأه عند المتنبي وأضرابه ، إذ نرى الفلسفة لا تحدث طرافة ولا تنوعاً فى الأفكار إلا آماداً ضيقة ، إنما ينصب تأثيرها على جانب شكلى ، بجانب العبارات والأساليب ، حتى ليحس الإنسان بأن الدفعة الهنيئة الطليقة التى مرت بنا عند أبى تمام حيث كانت الفلسفة تستخدم استخداماً فنياً خاصاً كأنها لون زاه ، هذه الدفعة يصيبها غير قليل من الجمود والركود ، وكان الشعراء لا يتعمقون التفكير اليونانى ، أو كأن هذا التفكير لا يتعمق عقولهم ،

فلا نراه يتحول عندهم إلى بدع وطرافة في التفكير ، وأيضاً فنحن لا نراه يُحدث تنوعاً واسعاً في الخواطر والمعاني ، وكأن الفلسفة اليونانية تنحرف عن التفكير الفني ، أو كأنها لا تمتاز بهذا التفكير امتزاجاً من شأنه أن يغير صورته وأوضاعه ، وإنما أكثر ما تحدثه في هذا الجانب ينصبُّ على تأثير شكلي في القوالب والعبارات ، كقول المتنبي :

قد كان يمتنعُ الحياءُ من البكا فاليومَ يمتنعهُ البكا أن يمتنعاً

فالحياء يمنع البكاء والبكاء يمنع الحياء ، وهذا كل ما يأتي به المتنبي من طرافة في التفكير يجعلها من الفلسفة ، ولكن هذه الطرافة ليست شيئاً أكثر من اللف والدوران في التعبير .

وعلى هذا النمط نرى المتنبي تنغمس عباراته في أصباغ الفلسفة ، ولكنه انغماس شكلي إذ يحاول أن يحقق لنفسه أوصاف قوالها وخواص تراكيبيها ، أما بعد ذلك فإنها لا تتفاعل مع تفكيره ، ولا تنقله من حيزٍ إلى حيز ، أو من عالم إلى عالم ، بل ما يزال متصلاً في أفكاره ومعانيه بالماضي ، لا يستطيع قصم علاقاته به . وإن الإنسان ليكاد يؤمن بأن التفكير اليوناني لم يحدث رجفة واسعة عند المتنبي وأضرابه ممن نحس عندهم بأن الفنانين ما يزالون يفكرون تفكيراً أقرب إلى الأسلوب القديم .

وحقاً إن الفلسفة اليونانية تُرجمت واستوعبها العرب ، وكان منهم مفلسفة ؛ ولكن يحسن دائماً أن نتميز بين هذه الموجة والتأثير العام في التفكير الفني ، إذ نشعر بأن الفلسفة تختلط بهذا التفكير ، ولكنها قلما تمتاز به أو تتحد معه ، بل تستمر بينهما خطوط فاصلة ، إلا أن تُجلبَ بعض شاراتها وسماتها ، كما نرى عند المتنبي . ولكنها لا تتغلغل إلى باطن الشعر وباطن صياغته إلا قليلاً ، وحتى المعرى مع أنه نقل التفكير الوجداني إلى تفكير يشبه التفكير الفلسفي لم يستطع أن يحافظ على « الصياغة الباطنة » للأسلوب الفلسفي ، بل لقد ضلت منه في الطريق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مياه التفكير اليوناني دخلت النهر العربي ،

ولكنها استمرت في كثير من جوانبه تجرى مع مياهه جنباً إلى جنب وقلما اختلطت بها . قد تختلط في بعض المناطق، ولكنها سرعان ما تعود إلى الانفصال .

٧

تصنع المتنبي للغريب من اللغة والأساليب الشاذة

لم يكن المتنبي يقصر تصنعه الثقافي على طائفة خاصة من المثقفين ، فهو يَرْضَى أصحاب الفلسفة والتصوف والتشيع ، كما يَرْضَى أصحاب الغريب من اللغة والأساليب الشاذة من النحو ، وقرأ قصيدته :

ألا كلُّ ماشيةٍ الخَيْرِ لِي فِدَا كلِّ ماشيةٍ الهَيْدَى^(١)

فإنك تراه يخرجها لإخراجاً لغوياً ، إذ يحشد فيها الألفاظ الغريبة حشداً ، وكأنه ليس له وجهة إلا أن يعبر تعبيراً لغوياً غريباً ، حتى ينال إعجاب اللغويين من أصحاب الغريب ، وكان القدماء يعرفون له هذه الرغبة من إظهار علمه وفضله ، يقول الصاحب بن عباد عنه : « ومن أهم ما يتعاطاه التفاسيح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة ، حتى كأنه وليد خبياء وغدّي لبن لم يسطأ الحضر ، ولم يعرف المندر »^(٢) ويعلل الصاحب لهذه الحال بأنه كان يقصد إلى التبدّي في لفظه . والحق أنه لم يكن يقصد إلى التبدّي فحسب ، إنما كان يريد أن يحقق لنفسه التفوق في أوساط اللغويين من أصحاب الغريب ، وأشار إلى ذلك العكبري إذ رآه يستخدم كلمة (تفاوح) في إحدى مدائحه لكافور ، وهي لفظة فصيحة إلا أنها غريبة ، فعلق عليها بأنه كان يأتي بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالمكان من العلماء والأدباء^(٣) .

كان المتنبي يصنع الشعر — كما يقول العكبري — للفضلاء والعلماء

(١) الخيزلي : مشية فيها استرخاء . الهيدى :

(٢) اليتيمة للثعالبي ١٣٤/١ .

مشية فيها سرعة . يقول : فدت كل امرأة تمشى

(٣) التبيان (العكبري على المتنبي) ٢١/٢ .

الخيزلي كل ناقة تمشى الهيدى .

لا لكافور وأمثاله من الممدوحين ، ولذلك كنا نراه يحاول الإغراب بشعره وأساليبه ، وكان يطلب هذا الإغراب ويحققه لنفسه في صور مختلفة من التفلسف والتصوف والتشيع . وأخيراً في تلك الصورة الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التي يريد أن يروع بها أستاذة اللغة والغريب ، فإذا هو يأتهم بمثل «تفاح» السابقة أو بمثل « جَفَخَتْ » في قوله :

جَفَخَتْ وَهَمْ لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ . شَيْمٌ عَلَى الْحَسْبِ الْأَغْرُ دَلَالٌ^(١)

فقد كان يستطيع أن يضع مكانها فخرت ، ولكنه كان يريد الإغراب في اللفظ ، حتى يثبت مهارته وتفوقه في اللغة . ولعله من أجل ذلك كان يصوغ الأراجيز يحاكي بها رؤية والعجاج وأبا النجم وأضرابهم ؛ وما يزال يكثر فيها من الغريب كثرة مفرطة . ولم يقف عند هذا الجانب بل طلب الشواذ في الحروف وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة في حرف أو اسم إلا جلبها في شعره . وقد يكون من الطريف أن ننتقبه في شوارده اللغوية ، فمن ذلك استعماله للكَيْسِدَان بدلًا من الكذاب ، والتَّوْرَاب بدلًا من التراب ؛ ومن ذلك أن يجمع كُوبًا على أَكُوب ، وبوقًا على بوقات ، ودارًا على أدور ، وأرضًا على أروض ، وعينًا على أعيان ، وأخًا على إخاء ؛ ومن ذلك أن يأتي بربّتما بدلًا من ربما ، وأبما بدلًا من إما ، وأولاك بدلًا من أولئك ، واللذ بدلًا من الذي ، وهنَّك بدلًا من إنك ، وهلمستنا بدلًا من هلموا ، إلى غير ذلك من لغات شاذة . ولولا خوف الإملال لأكثرنا من إحصاء هذه اللغات وعرضناها في أشعاره ، ولكنها كثيرة في ديوانه ، ويمكن الرجوع إليها ، وهي أكثر من أن ندرّ عليها .

على أن هذا التصنع اللغوي يلفتنا إلى تصنع آخر لعله أكثر تعقيداً ، وهو تصنعه للأساليب الشاذة ، فقد كان عالماً بالنحو ومشاكله ، وكان كوفي المذهب ، فنقل كثيراً من التراكيب الشاذة التي روتها الكوفة وخالفته بها على البصرة ، واعتمدها في صنع قصائده ونماذجه ، وكان ذلك يُعَدُّ غريباً على الناس في

(١) جَفَخَتْ : فخرت .

عصره ، إذ كانوا قد هجروا النحو الكوفي إلى النحو البصري ، ولعله من أجل ذلك شُغِف العلماء — كما أسلفنا — بشعره وشرحوه مراراً. ونحن نسوق جانباً من هذه التراكيب الكوفية الشاذة عنده ، يقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز ترخيم الاسم الثلاثي إذا كان وسطه متحركاً ، وذلك نحو قولهم في عنق ياعن وفي حَجَرٍ ياحج وفي كتف ياكث ، وذهب بعضهم إلى أن الترخيم يجوز في الأسماء على الإطلاق ، وذهب البصريون إلى أن ترخيم ما كان على ثلاثة أحرف لا يجوز بحال^(١) » . ويقول المتنبي :

أَجِدْكَ مَا تَنْفَلِكُ عَانٍ تَفَكُّهُ عُمَ بْنَ سَلِيْمَانَ وَمَالاً تُقَسِّمُ^(٢)

فيرخِّمُ كلمة عمر ويجعلها عم ، بل هو يرخم في غير النداء كقوله :

مَهْلًا أَلَا لِلَّهِ مَا صَنَعَ الْقَنَاتَا فِي عَمْرٍو حَابٍ وَضَبَّةٍ الْأَغْتَامِ^(٣)

يريد عمرو بن حابس . ويقول ابن الأنباري « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الخفض لضرورة الشعر ، وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز بغير الظرف وحرف الجر^(٤) » . ويقول المتنبي :

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ ثَنَائِي حَلِيقَةً

سَقَاها الْحَجَى سَقَى الرِّيَاضَ السَّحَابِ

فيفصل بين السقي والسحاب بالمفعول على رأى الكوفيين ، ويقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أن^٥ أن الخفيفة تعمل في الفعل المضارع النصب مع الحذف من غير بدل وذهب البصريون إلى أنها لا تعمل مع الحذف من غير بدل^(٥) » ويقول المتنبي :

وَقَوِّدَتْ أَنْفَاسُنَا حَتَّى لَقَدْ أَشْفَقْتُ تَحْتَرِقَ الْعَوَازِلُ بَيْنَنَا

(١) الإنصاف طبعة أوربا ص ١٥٦ .

(٢) أجلك : أهدأ دائماً بجد منك . العاني : الأسير .

(٤) الإنصاف ص ١٧٨ .

(٥) الإنصاف ص ٢٣٢ .

(٣) عمرو حاب : عمرو بن حابس وهي

فينصب تحرق من غير أن . ويقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يُستعمل ما أفعله في التعجب من البياض والسواد خاصة من بين سائر الألوان نحو أن تقول هذا الثوب ما أبيضه ، وهذا الشعر ما أسوده ؛ وذهب البصريون إلى أن ذلك لا يجوز فيهما كغيرهما من سائر الألوان »^(١) ، ومعلوم أن حكم التفضيل كالتعجب في هذا الباب ، ويقول المتنبي :

ابْعَدْ بَعْدَتْ بِيَاضًا لَا بِيَاضَ لَهُ لَأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلَمِ
وعلى هذا النحو يستطيع الباحث أن يجد كثيراً من الصيغ الكوفية الشاذة في ديوان المتنبي ، بل إنه ليجد في هذا الديوان شذوذاً أوسع من شذوذ النحو الكوفي حتى لكانه مستودع للتراكيب الشاذة في اللغة ، إذ كان المتنبي يطلب كل غريبة أو شاذة في التعبير ، من ذلك أن نراه يتصنع لاستخدام لغة (أكلوني البراغيث) في مثل قوله :

نَقْدِيكَ مِنْ سَيْلٍ إِذَا سَيْلَ النَّدَى هَوَّلَ إِذَا اخْتَلَطَا دَمٌ وَمَسِيحٌ^(٢)
فإنه أتى بألف الاثنين مع ذكر الفاعل . ومن ذلك أن يرى بعض العرب لا يحرصون على التفريق بين المذكر والمؤنث في الأفعال والمشتقات^(٣) ، فيقلدهم في هذا الصنيع كقوله :

مُخْلَى لَهُ الْمَرْجُ مَنْصُوبًا بِصَارِخَةٍ لَهُ الْمَنَابِرُ مَشْهُودًا بِهَا الْجُمُعُ
إذ كان القياس أن يقول منصوبة ومشهودة ، ولكنه عدل إلى التذكير وهو يصنع ذلك كثيراً . ومن ذلك أن يجزم المضارع مع حلف لام الأمر في قوله :

جَزَى عَرَبًا أَمْسَتْ يَبْلُبَيْسَ رَبِّهَا بِمَسْعَاتِهَا تَقَرَّرَ بِذَلِكَ عُيُونُهَا
ومن ذلك أن يستعمل ليس استعمال الحروف كقوله :

بِقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتَحَالًا وَحُسْنُ الصَّبْرِ زَمُوا لَا الْجِمَالَا
وليس من شك في أن المتنبي كان يعتمد إلى هذه الشواذ عمداً ، يقول ابن جني « إن كان في بعض ألفاظه تعسف عن القصد في صناعة الإعراب من

هول لأعدائه .

(٣) الإنصاف ص ٣٢٣ .

(١) الإنصاف ص ٦٨ .

(٢) المسيح : العرق يمسح عن الجسد . يقول :

إن مملوحي عند العطاء سيل لسائليه وفي الحرب

٣٣٩

التسلك بأهداب شاذ أو حَمَل على نادر فمن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له ، (١) . ولكن ابن جني يترك الظاهرة من غير تعليل ، وتعليلها ما كررناه كثيراً من أن المتنبي كان يتصنع لمثل هذه الأشياء في شعره ، حتى يستحوذ على إعجاب المتقنين من حوله .

ولعل القارئ لاحظ أن هذه هي المرة الأولى التي نصادف فيها شاعراً عباسياً يتصنع في شعره تصنعاً نحوياً ، فمن قبله لم يكن الشعراء يكلفون أنفسهم الوقوف على المذاهب النحوية ومعرفة ما بينها من خلاف ، ولم يكونوا يتعمقون دراسة النحو على هذه الصورة التي رأيناها عند المتنبي ، وإن هم تعمقوا في ذلك فلمهم ما كانوا يتصنعون له في شعرهم ، أما المتنبي فإنه كان يحرص على التصنع له ، حتى يستولى على أذهان اللغويين والنحويين فإذا هو يفتخرون بمثل قوله السابق :
نَحْنُ مَنْ ضَابِقَ الزَّمَانِ لَهُ فِي كَ وَخَانَتْهُ قُرْبَكَ الْأَيَّامِ

وإذا هم مضطربون في التأويل والتفسير ، فكيف عدى الفعل ضابِق باللام وهو متعد من غير لام ، وما هذا الارتباك الغريب في تعبيره الذي يحسه الإنسان ولا يستطيع وصفه ؟ إنه لا يرتباك يريد المتنبي إرادة ، فإذا هو يفصل الفعل من المفعول ويعديه باللام حتى يحدث ما يريد من خلل وتشويش ، وأصل التعبير : نحن من ضابقه الزمان فيك . وكأن المتنبي لا يرى طرافة في تعبيره فيعمد إلى هذه الطرافة النحوية ، ويخرجه هذا الإخراج المشوش حتى يحدث له الضجيح النحوي الذي كان يريد .

٨

تعقيد المتنبي للموسيقى الإيقاعية في الشعر

هذا الجانب من الانحراف في أسلوب المتنبي يجعلنا نلتفت إلى ظاهرة مهمة حدثت في الحركة الإيقاعية لموسيقى الشعر في أثناء هذه العصور ، فقد رأينا شعراء

(١) ذكرى أبي الطيب ص ٣٥٨ .

القرنين الثاني والثالث يصفون شعرهم تصفية شديدة حتى يحدثوا به نوعاً من الاتساع في التعبير ، وحتى يشاكلوا بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة ، واتخذنا البحري رمزاً لهذه العناية البالغة بتجاوب النبرات في الشعر ، وكيف أنه أحدث في الموسيقى مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات ملائمة نُظِّمَتْ في نسق فني بديع ، ولكننا لا نصل إلى القرن الرابع حتى تحتبس هذه الموسيقى الإيقاعية للشعر في صناديق من التعقيدات في القافية على نحو ما سنرى عند المعري ، أو في النغمات الداخلية نفسها كما نرى الآن عند المتنبي ، إذ اعتمد على هذه الشواذ النحوية يحدث بها ما يريد من الخلل والتشويش في موسيقى الشعر وإيقاعاته .

ولعل في هذا ما يكشف مرة أخرى عما أصاب الفن العربي في هذه العصور من تعقيدات غريبة ، فقد رأينا الشعراء في الفصل السابق يعقدون في الألوان القديمة ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا جديداً ، أو يحلوا لوناً إلى أصباغه ، إلا ما جاءهم من التعقيد في الوسائل ، وكأن الحياة العربية كلها تصبح مجموعة من التعقيدات ، فيعقد المهلب في وسائل طعامه وملاعه كما يعقد الشعراء في الجناسات والاستعارات ، وكما يعقد المتنبي الآن في نبرات الشعر ونغماته .

وهذا الخلل الموسيقي عند المتنبي يجعلنا نذكر خلافاً مماثلاً من بعض الوجوه في الموسيقى الحديثة ، إذ نرى الفنون تتعقد ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير ، كما تظهر طائفة من الموسيقيين على رأسها راؤول (Ravel) تحاول أن تبعث حركة جديدة في فنها وكأنما يعجزها التجديد الصريح المستقيم ، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة في « الرُّقْمُ الموسيقية » تخالف مألوف البسيكولوجي والعادة ، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج على الطرق الموروثة . وهو خروج كخروج المتنبي يحدثه الموسيقيون في السمع بصنع نغمات غير مألوقة ، نغمات ناشزة ، يقصدون إليها قصداً ويعمدون إليها عمداً . وكان المتنبي يحدث في موسيقى شعره ما يماثل هذه النغمات الناشزة من بعض الوجوه ، إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات ، وقد فتح ابن هشام في كتابه المغني فصلاً استعرض فيه

طرفاً من صيغها وصورها ، وانظر إلى قوله الذى سبق أن أنشدناه :
 وفاؤكما - كالرَّبْعِ أشجاء طاسمه - بأن تُسْعِدَا ، والدمعُ أشفاه ساجمه
 فقد قدّم في البيت وأخّر حتى أحدث الخلل المقصود . وإنه لخلل غريب
 يكشف جانباً من المهنة عند شعراء القرن الرابع ، إذ كانوا يلجئون إلى مثل هذا
 الارتباك في ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذى يمكن أن نسمي
 موسيقاه باسم « الموسيقى ذات النشاز » وانظر إلى هذا البيت المذكور آنفاً :
 قَلَّتْ الملبحة - وهى مسكٌ - هَتَكُها
 ومسيرها في الليل - وهى ذكاء -

فقد أحدث المتنبي ارتباكاً موسيقياً في الشطرين ؛ ويظهر ذلك من الرجوع
 إلى النحو ، فإن الشطر الأول يتكون هكذا : مبتدأ - حال - خبر ، أما
 الشطر الثانى فيتكون هكذا : مبتدأ - ظرف - حال ، وحذف الخبر للعلم به ،
 أى أن مسيرها في الليل هتك لها . أرأيت كيف استطاع المتنبي بثقافته النحوية
 أن يحدث هذه الموسيقى الجديدة الغريبة ؟ إن هذا هو بدع القرن الرابع إذ
 يعتمد الشعراء إلى التعقيد في شعرهم فنوناً من التعقيدات ، وهى تعقيدات
 لا تلائم أذواقنا ولكنها كانت تلائم أذواق الفنانين في هذه العصور .
 والحق أننا لا نصل إلى المتنبي حتى نحس بتصنع شديد في الشعر يتناول
 تعبيراته كما يتناول توقيعاته ، فما يزال الشاعر يعدل إلى انحرافات موسيقية أو ثقافية ،
 وما من شك في أننا لا نعجبُ بهذه الحال التى صار إليها الشعر . وليس معنى
 ذلك أننا نمنع الشاعر من البحث عن وسائل جديدة في التعبير والتوقيع بل نحن
 نرى ذلك ضرورياً للإفصاح عن حوادثنا الوجدانية التى تتطور وتتغير وتتحول
 دائماً ، وهى في كل حال من تطورها وتغيرها وتحولها محتاجة إلى وسائل جديدة
 في التعبير عن هذه الأوضاع المختلفة ، وكان المتنبي يجدد في هذه الوسائل ،
 ولكنه لم يعتمد في ذلك على الأساليب الفنية نفسها بل راح يقترض من بيئات
 المتشعبة والمتصوفة والمتفلسفة أفكاراً وألفاظاً لا عهد للشعر ولا للفن بها ، وليست
 مما تلائم طبيعته ، بل لقد بالغ فذهب إلى بيئة اللغويين والنحويين يستمد منها

صوراً من الألفاظ ليحدث بها شيئاً من الخلل والارتباك في موسيقاه . وهذه كل وسائله الجديدة ، وهى وسائل قد تفصح عن ثقافة ؛ ولكنها لا تفصح عن طرافة في التفكير الفنى نفسه ولا عن تنوع في آفاقه وآماده ، وحقاً إنه عُنِيَ بشيء من الوسائل القديمة ، وسائل الاستعارة والمشاكلة والجناس والطباق ، ولكنها كانت تأتي عنده نادرة فإن استعملها أضاف إليها هذا التعقيد الذى يحيلها عن أصباغها كما رأينا في الفصل السابق ، إذ عرضنا لاستخدامه الطباق والاستعارة ، ورأينا كأن هذه الألوان القديمة تفارق أصباغها عند شعراء هذه العصور ، ولذلك انحاز المتنبي عن هذه الوسائل التى تجمدت في تاريخ الفن إلى وسائله الثقافية الجديدة . وفي هذه الوسائل تستقر مهارته في صنع القصيدة العربية ، وهى مهارة تدل على أن آماد الشعر الفسيحة أخذت تضيق منذ القرن الرابع ، فلم يعدل الشعراء إلى تنوع في التفكير الوجداني ، إنما عدلوا إلى هذا التصنع الثقافى يؤدون به إيماءة مذهبية أو شارة فلسفية أو شاذة موسيقية .

٩

حكم عام على تصنع المتنبي وشعره

لعلنا لا نغلو إذا قلنا إن المتنبي استطاع مع كل ما رأيناه عنده من ضروب تصنع مختلفة أن يخلق في أسمى أفق للشعر العربى ، إذ كان لشعره — ولا يزال حيوية وطلاوة وروعة تأخذ بالألباب على الرغم من هذا التصنع للإيماءات المذهبية والشواذ الموسيقية والشوارد النحوية ، فقد كان لديه من المهارة الفنية ما يستطيع أن يخفى به سمات هذا التصنع وما ينطوى فيه من تكلف شديد ؛ حتى ظن «اليازجى» في الفصل البديع الذى عقب به على ديوانه أن ما عند المتنبي من معجمات مستغلقة إنما يقتصر على القسم الأول من شعره الذى نظمته في الحداثة . وهذا وهم من اليازجى ومن لَفَّ لَفَّه فقد استمرت هذه المستغلقات في شعره حتى التنفسات الأخيرة من حياته ، وغاية ما في الأمر أن مقدرة المتنبي على صوغ العبارة ونمو هذه المقدرة على طول الزمن هو الذى يخفى على النقاد هذه الجوانب

من التصنع التي وقفنا عندها حتى ليخيّل إليهم وقد رأوها متجلية في شعره الذي نظمته في الشباب وقبل أن تكتمل له مهارته الفنية أنها انقطعت بعد ذلك ، وهي لم تنقطع يوماً لسبب بسيط هو أن المتنبي كان يأتي بهذه المستغلاقات عامداً إذ كان يتخذها مذهباً له في صناعة شعره طوال حياته . على أنه ينبغي أن نشير — من طرف آخر — إلى أن اليازجي لم يكن يريد بمستغلاقات المتنبي ما وصفناه من ضروب تصنعه المختلفة ، فإنه لم يحاول أن يدرسه دراسة منظمة يعرضه في أثنائها على ثقافات عصره ويرى مدى تأثيره بها في الصياغة ، فشيء من ذلك لم يفكر فيه اليازجي ، إنما أراد ما في شعر حدائثه من تكلف والتواء . وهي سمة تكاد توجد عند جميع الشعراء في الأدوار الأولى من حياتهم فإنهم يبدؤون مقلدين متكلفين ، وما يزال الشاعر يتقلب في هذا الدور حتى يتبين نفسه فيستقل عن سابقه ويستحدث لنفسه مذهباً جديداً ، ومع ذلك فإن مذهب المتنبي في التصنع بدا فيه منذ الأدوار الأولى من حياته الفنية ، ولذلك أشرنا إلى رأى اليازجي مخافة أن يقرأه بعض المحدثين فيظن أن المتنبي إنما كان يلتزم ما أشرنا إليه من تصنع في أوائل حياته الفنية فقط ، بينما هو في الواقع شيء عام في هذه الحياة ، يبدأ معه في حدائثه ويستمر معه في هرمه وشيخوخته . وقد يكون من الغريب حقاً أن المتنبي استطاع أن يضع هذه الأشياء في شعره دون أن تلتفت إليها جمهرة النقاد سوى ما كان من الثعالب في يتيمة ، وقد عرض لها عرضاً عاماً ، ينقصه التنظيم ، تنظيم المادة وتنظيم الفكرة ، والخروج من ذلك إلى بيان طريقة المتنبي في صناعة شعره . وأكبر الظن أن كثيراً من النقاد المحدثين إنما خفيت عليهم هذه المواد من التصنع بفضل ما أشاعه المتنبي في شعره من حيوية وجمال ، مردّهما — في رأينا — إلى خمسة جوانب . ونحن نقف قليلاً لتفسير هذه الجوانب حتى يستطيع القارئ أن يحكم حكماً دقيقاً على شعره وما يستوعبه من تصنع في طرف وضروب جمال في طرف آخر .

أما الجانب الأول فهو غزله في شعره بالأعرابيات إذ يشعر قارئ ديوانه بأن الشاعر يجذبه من حياته المتحضرة المعقدة وما فيها من تكلف إلى البداوة والبساطة

وأحضان الطبيعة ، وأيضاً فإن العناصر البدوية في الشعر العربي تكسبه ضرباً من الجلال والروعة ، وقد يكون مرجع ذلك إلى أن هذه العناصر البدوية تجعلنا نذكر الحجاز وما به من أماكن مقدسة ، ولذلك كثر حشدهُ أما كنهه في شعر الشيعة والمتصوفة ، وسرى مهيأراً في الفصل التالي يُعنى بهذا الجانب عناية واسعة في غزلياته . ومهما يكن فقد عُنى المتنبي في غزله بالبدويات وفضلهن على قريناتهن من أهل الحضر ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير . إذ يقول :

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زِيِّ الْأَعَارِبِ حُمْرُ الْحُلِيِّ وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ؟^(١)
 إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكًّا فِي مَعَارِفِهَا فَسَنْ بَلَائِكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَعْذِيبِ
 كَمْ زَوْرَةٍ لَكَ فِي الْأَعْرَابِ خَافِيَةٍ أَذْهَى - وَقَدْ رَقِدُوا - مِنْ زَوْرَةِ الدَّيْبِ
 أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأُنْشِئِي وَبِإِضَاعِ الصُّبْحِ يَغْزِي بِي
 قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سُكْنَى مَرَاتِعِهَا وَخَالَفُواهَا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيبِ^(٢)
 جِيرَانِهَا وَهُمْ شَرُّ الْجَوَارِ لَهَا وَصَحْبُهَا وَهُمْ شَرُّ الْأَصْحَابِ
 فَوَادُ كُلِّ مَحَبٍّ فِي بَيْوتِهِمْ وَمَالُ كُلِّ أَخِيذِ الْمَالِ تَحْرُوبِ^(٣)
 مَا أَوْجَهُ الْحَضَرَ الْمُسْتَحْسِنَاتِ بِهِ كَأَوْجِهِ الْبَدَوِيَّاتِ الرَّعَائِبِ^(٤)
 حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِتَطْرِيَةٍ وَفِي الْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ
 أَفْدَى ظَبَاءَ فَلَاحَةٍ مَا عَرَفْنَا بِهَا مَضْغُ الْكَلَامِ وَلَا صَبْغُ الْحَوَاجِبِ
 وقد استخرج المتنبي كثيراً من نغم هذا اللحن ونشره في جميع أطراف ديوانه ، وليس من شك في أنه نغم محب إلى كثير من النفوس التي تميل إلى البساطة والتي لا تعرف مضغ الكلام ولا تعجب بصبغ الحواجب .

هذا أحد الجوانب الخمسة التي تجعلنا نعجبُ بشعر المتنبي ، أما الجانب الثاني فهو ضرب من التشاؤم يبدو في ديوانه ، وقد جعله برماً بالدهر ساخطاً على الناس حتى لكأنه نائر على الدنيا . وهي ثورة يرجعها ماسينيون - على

(١) الجاذر : جمع جؤذر ، وهو ولد البقرة الوحشية . والاستعارة واضحة .
 (٢) التقويض : رفع الخيام ، والتطنيب : نصبها .

(٣) المحروب : الذي ذهب ماله .
 (٤) الرعابيب : جمع رصوب ، وهي المرأة البيضاء الممتلئة .

نحو ما مر بنا - إلى قرمطيته . فقد كان القرامطة ثاثرين على الدهر والناس
ونواميس المادة وفي رأينا أنها ثورة نابعة من نفسه كأن يقول :

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمانَا وَعَنَاهُمُ من شَأْنِهِ ما عَنانَا
وَتَوَلَّوْا بَغْضَةً كُلَّهُمْ مِنْهُ ۚ وَإِنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحيانَا

أو يقول :

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى فُؤَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نَبالٍ
فَصَرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سَهَامُ تَكَسَّرَتِ النَّصَالُ عَلَى النَّصَالِ

أو يقول :

وَلَا صَارَ وَدُّ النَّاسِ خَيْبًا جَزَيْتُ عَلَى ابْتِسَامٍ بِابْتِسَامٍ
وَصَرْتُ أَشْكُ فِيمَنْ أَصْطَفَيْهِ لَعَلِّي أَنَّهُ بَعْضُ الْأَنَامِ

وعلى هذا النمط نراه ساخطاً في ديوانه على الدهر والناس وجمتمعهم الفاسد
سخطاً شديداً . والإنسان لا يقرأ فيه وفي أبي العلاء حتى يشعر بالصلة الواضحة
بين الشاعرين في تشاؤمهما . وكأنني بأبي العلاء لم يصنع أكثر من تنميته لهذا
الجانب الذي وجده عند أستاذه المتنبي . واقرأ هذا البيت :

وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤْمَلَ عِنْدَهُ حَيَاةٌ وَأَنْ يُشْتَقَ فِيهِ إِلَى النَّسْلِ

فإنك ترى فيه جانباً من منهج أبي العلاء في حياته إذ حرَّم على نفسه الزواج
كما حرَّم عليها طلب النوال من الخلفاء والأمراء . ومعروف أنه أشاع هذا النهج من
التشاؤم في لزومياته . على أنه ينبغي أن نعرف أن المتنبي لم يكن يائساً في
تشاؤمه على نحو يأس أبي العلاء . إنما هو يتشاءم تشاؤم المحروم الذي يحس
بلذائذ ومسررات في الحياة لا يستطيع أن ينالها ، ولعله من أجل ذلك كان يُعلن
عشقه للدنيا وعشبه عليها فهي صَادَّةٌ عنه مدلَّةٌ عليه ، يقول :

وَمَنْ لَمْ يَعْشُقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ

ويقول :

وَلَدَيْدُ الْحَيَاةِ أَنْفَسُ فِي النَّفْسِ سِ وَأَشْهَى مِنْ أَنْ يُعْمَلَ وَأَحْلَى

وإذا الشَّيْخُ قال أفٌ فما مَـ لَ حياةٌ وإنما الضعف مَلَأَ

ويقول :

أرى كلَّنا يبغى الحياةَ لنفسه حريصاً عليها مستهماً بهاصباً
فحبُّ الجبانِ النفسَ أوردَه التُّقى وحبُّ الشجاعِ النفسَ أوردَه الحرباً
وواضح ما في البيتين الأخيرين من احتكام للقياس ، وكان المتنبي يُعنى
في شعره بأقيسة المنطق ، وأكثر من هذه الأقيسة في ديوانه كثرة مفرطة ، وهي
تعطى شعره ضرباً من الحدة في التعبير والإحكام في التفكير . ومهما يكن فإن
المتنبي لم يكن متشائماً على هذا النحو الذي نجده عند أبي العلاء إذ لم يكن يرفض
الدنيا إنما كان يشعر إزاءها بالحرمان الشديد ، ومع ذلك فليس من شك في أنه
هو الذي أهمل لكل ما نجد عند أبي العلاء من تشاؤم ونقد للحياة الاجتماعية ،
وحتى مشكلة الحياة والموت التي وقف عندها أبو العلاء كثيراً في لزومياته نجدها
عند المتنبي أيضاً إذ يقول :

نحن بنو الموقى فما بالنَّنا نعافُ ما لا بُدَّ من شُرْبِهِ
تبخلُ أيدينا بأرواحنا على زمانٍ هيَّ من كَسْبِهِ
فهذه الأرواحُ من جَوِّهِ وهذه الأجسامُ من تُرْبِهِ
لو فكَّرَ العاشقُ في مُنْتَهَى حُسْنِ الذي يَسْبِيهِ لم يَسْبِيهِ
لم يَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ في شَرْفِهِ فشكَّتْ الأنفُسُ في غَرْبِهِ
يموتُ راعي الضَّأنِ في جَهْلِهِ مَوْتَةً بجالينوسَ في طِبِّهِ
وربما زادَ على عُثمَرِهِ وزادَ في الأمنِ على سِرْبِهِ (١)

وهذا الجانب من التشاؤم والتفكير في حقائق الحياة انطوى فيه جانب ثالث
كان القدماء يعجبون به إعجاباً شديداً ، وهو جانب الحكم والأمثال ، وقد
ساق منها العكبري في القسم الأول من شرحه على المتنبي نماذج كثيرة قدَّم لها
بقوله : « وقد أجمع الحنَّاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نوادر لم تأت
في شعر غيره وهي مما تخرق العقول ، منها قوله :

(١) السرب هنا : النفس .

وما الحسنُ في وجه الفتى شرفاً له إذا لم يكن في فعله والحلائق
وقوله :

أتى الزمانَ بنوهُ في شبيبتهِ فسرَّهم وأتيناهُ على الحرَمِ
وقوله أيضاً :

ولم أرَ في عيوبِ الناسِ شيئاً كنقصِ القادرينَ على التَّمامِ
واستمر العكبري يحشد حِكماً وأمثالا كثيرة ، وعقَّبَ على حشده بقوله :
«فهذا الذي لم يأت شاعرٌ بمثله ، ولكن الفضل بيد الله يؤتيه من يشاء ، ويؤتي
الحكمة من يشاء»^(١). ومعروف أن المتنبي استعان - كما مرَّ بنا - في صناعة هذه الحكم
بما قرأه في عصره من حِكَمٍ نُسبت إلى أرسططاليس . ومهما يكن فقد رفع هذا
الجانب كثيراً من شعر المتنبي إذ عالج أطرافاً من علل الإنسانية مبيناً لأدوائها
كما أدلى بكثير من الآراء التي تزيد من خبرتنا بالإنسان وطباعه والحياة
وتصاريفها ، تعينه في ذلك عين واعية بصيرة .

وليس ذلك كل ما يرفع من المتنبي في ديوانه ، فهناك جانب رابع لا يقل
أهمية في رأينا عن الجوانب السابقة ، وهو تغنيه بالبطولة ، إذ كان سيف الدولة
أمير حلب هذه الولاية الصغيرة يقف في عصر المتنبي درعاً للأمة العربية يحميها
من دولة الروم الشرقية ، فجَدَّ المتنبي هذه البطولة فيه ، وتغنى بها غناء حاراً حتى
ليتفوق على أقرانه من الشعراء الذين مدحوا قادة العرب وأبطالهم تفوقاً بيناً ، ومرجع
ذلك - في رأينا - إلى سببين : أما السبب الأول فواضح ، وهو موقف سيف
الدولة من الروم وحمايته للعرب ، وكان المتنبي يشعر بعروبتة شعوراً عميقاً ،
وأما السبب الثاني فيرجع إلى أن المتنبي نشأ ثائراً ، يريد أن يرد للعرب دولتهم
المفقودة ، وحمل السيف ، وسلَّه ، ولم يكتب النجاح لثورته ، غير أن نفسه
ظالت تموج بالثورة ومنازلة الأعداء وأيضاً فإن المتنبي كان فارساً يمجّد الفروسية :
وبذلك اجتمعت له عناصر مادية ونفسية كثيرة جعلت وصفه لحرب سيف الدولة
شِعْلاً من الحماسة القوية كأن يقول :

(١) التبيان ١/١٦١ .

له عَسْكَرًا خَيْلٌ وَطَيْرٌ إِذَا رَمَى بِهَا عَسْكَرًا لَمْ يَبْقَ إِلَّا جَمَاعِمُهُ
فَقَدْ مَلََّ ضَوْءُ الصَّبْحِ مِمَّا تُغَيِّرُهُ وَمَلََّ سَوَادُ اللَّيْلِ مِمَّا تَزَاحِمُهُ
وَمَلََّ الْقَتْنَا مِمَّا تَدُقُّ صُدُورُهُ وَمَلََّ حَدِيدُ الْهَنْدِ مِمَّا تَلَاطِمُهُ
سَحَابٌ مِنَ الْعَقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتَهَا سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَاتِهَا صَوَارِمُهُ
وَمَنْ أَرُوغَ مَا يَصُورُ احْتِدَامَ مَشَاعِرِ الْعُرُوبَةِ فِي نَفْسِهِ قَوْلَهُ مَخَاطِبًا سَيْفِ
الدَّوْلَةِ وَقَدْ انْتَصَرَ عَلَى الرُّومِ فِي دَرْبِ الْقَلْعَةِ :

لَقِيتُ بِدَرْبِ الْقَلْعَةِ الْفَجْرَ لُغَيْيَةً شَفَتْ كَمَدَى وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيلُ
فَقَدْ جَعَلَ انْتِصَارُهُ يَشْفِي غَيْظَ نَفْسِهِ ، وَتَصَوَّرَ فِتْرَةَ الْخَمُودِ السَّابِقَةَ لِهَذَا
الْانْتِصَارِ لَيْلًا ثَقِيلًا ، وَهُوَ لَيْلٌ لَمْ يَلْبِثْ أَنْ طَعَنَهُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ طَعْنَةً نَجَاءً ،
فَتَبَلَّجَ الظَّفَرَ وَنَشَرَ نَوْرَ الْفَرْحَةِ فِي النُّفُوسِ

وَعَلَى هَذَا النِّمَاطِ انْدَفَعَ الْمُتَنَبِّيُّ فِي شَعْرِهِ يَتَغَنَّى بِبَطُولَةِ سَيْفِ الدَّوْلَةِ ، وَهُوَ غَنَاءٌ
لَا شَكَّ فِي أَنَّ كُلَّ نَفْسٍ عَرَبِيَّةٍ تَجِدُ فِيهِ صُورَةَ رُوحِهَا وَقَوْمِيَّتِهَا وَكُلَّ مَا تَعْتَزُّ بِهِ مِنْ
فِتْوَةٍ وَقُوَّةٍ ضِدَّ أَعْدَائِهَا الَّذِينَ تَنَازَلَتْهُمْ وَتَحَقَّقَهُمْ حَقًّا . وَانْطَوَى فِي هَذَا الْغَنَاءِ جَانِبٌ
خَامِسٌ ، هُوَ تَعْبِيرُ الْمُتَنَبِّيِّ عَنْ طُمُوحِهِ وَاعْتِدَادِهِ بِنَفْسِهِ وَتَرْفَعِهِ عَنْ كُلِّ مَنْ
حَوْلَهُ كَأَن يَقُولُ :

يَحَازِنُنِي حَتَفُنِي كَأَنِّي حَتَفُهُ وَتَسْكُرُنِي الْأَفْعَى فَيَقْتُلُهَا سَمِي^(١)
كَأَنِّي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خَبَرَتِي بِهَا كَأَنِّي بَنَى الْإِسْكَانَ السَّادَّ مِنْ عَزْمِي^(٢)
أَوْ يَقُولُ :

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمِيسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبُهُ رَجُلَاهُ وَالثَّوْبُ بَجِلْدُهُ
وَلَكِنْ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبِي مَا لَهُ مَدَى يَنْتَهَى بِي فِي مَرَادٍ أَحَدُهُ
أَوْ يَقُولُ :

إِذَا غَامَرْتَ فِي شَرْفٍ مَرُومٍ فَلَا تَقْنَعْ بِمَا دُونَ النُّجُومِ
فَطَعْنُ الْمَوْتِ فِي أَمْرِ حَقِيرٍ كَطَعْنِ الْمَوْتِ فِي أَمْرِ عَظِيمٍ
وَلَيْسَ مِنْ شَكِّ فِي أَنَّ الْمُتَنَبِّيَّ كَانَ مُوَفَّقًا حِينَ وَضَعَ هَذِهِ النِّغْمَةَ فِي شَعْرِهِ ،

(٢) دحا : بسط .

(١) تنكز : تلسع .

٣٤٩

لسبب طبيعي وهو أن كل عربي ينطوى عليها ، ينطوى على الثقة بالنفس التي لا تحد لها وما يتصل بها من الأنفة والإباء والشعور بالكرامة ومن أجلها كان شعر المتنبي يلتصق بنفوس العرب على مدار الزمن ويشغفون به شغفاً شديداً .

ولكن هذا كله ينبغي أن لا ينسينا ما قلناه ، فقد كان المتنبي شاعراً ماهراً ، واستطاع بمهارته أن يخفي حقيقة فنه وصناعته عن كثير من المستمعين والنظارة ، وأعانه في ذلك أنه كان صاحب صوت ضخم لا يرتفع به حتى يحدث جلبة شديدة . وهذا نفسه ما ضلل النقاد قديماً وحديثاً في فهمه ، فقد تابعوه في وصفه للأعرايات وتشاؤمه وحكمه وتمجيده للبطولة العربية وفخره وطموحه إلى المعالي وترفعه عن الدنيا ونسوا نسياناً تاماً أنه شاعر متصنع يحترف التصنع في شعره للثقافات المختلفة ، إذ يحاول أن ينقل إيماءة شيعية أو صوفية ، وشارة فلسفية أو منطقية ، وشاذة لغوية أو نحوية ، وشاردة تركيبية أو موسيقية ، وبذلك كان قطباً كبيراً في مذهب التصنع ، بل لقد كان المفتاح الذي أخذت تتساقط منه نعمات هذا المذهب في قصائد الشعراء ونماذجهم .

١٠

شعراء اليتيمة وتصنعهم

وإذا تركنا المتنبي إلى غيره من شعراء اليتيمة الذين عاصروه أو جاءوا من بعده وجدناهم يذهبون مذهبه في هذا التصنع الثقافي ، وهو تصنع لا يضيف طرافة فنية إلا هذا النسق من حشد الأسماء والمصطلحات في عبارات الشعر وأساليبه ، وكأنما عجز الشعراء في هذه العصور عن التجديد المستقيم فلجئوا إلى هذه الطرق الملتوية كما نجد عند القاضي التنوخي^(١) والبُسْتِي^(٢) والصاحب بن عباد^(٣) وأضرابهم ، وإن الإنسان ليشفق على هؤلاء الشعراء الذين يطمحون إلى التجديد فيضلون السبيل ، بل هي الحضارة العربية التي ضلت سبيلها ، فلم تعد تستطيع التعبير عن الوجدان ، إلا هذا التعبير المعقد الذي تثقله مصطلحات

(٣) يتيمة ٢٣١/٣ .

(١) اليتيمة للثعالبي ٣١٠/٢ .

(٢) يتيمة ٢٩٤/٤ .

الثقافات المختلفة وما يمكن أن يسقط من آرائها. وهي آراء قلما تُستوعبُ وتتحول إلى فن كما كان الشأن عند أبي تمام حين رأيناه يحول الألوان القائمة التي يستعيرها من الثقافة والفلسفة إلى فن ، فالتاريخ يتحول إلى فن ، وكذلك الفلسفة تتحول إلى فن ، وكل نبع ثقافي يتحول إلى نبع فني تضيء مياحه بألوان جديدة ، هي ألوان الوادي العربي الذي تتحول إليه والذي يحيلها إلى بدع من الزخرف والتصنيع . ونحن لا نتقدم بعد أي تمام حتى يتسع مجرى الثقافة العربية لكثرة ما دخل فيه من جداول الثقافات الأجنبية وخاصة الجداول اليونانية، ولكن أحداً من الشعراء لا يستطيع أن يستغل الموارد الأجنبية كما كان يستغلها أبو تمام فهي لا تُستشَفدُ ، ولا تستوعبُ ، ولا تتحول إلى تراث عربي ، بل تبقى على حالها ، وكل ما هناك أنها تستعار كما رأينا عند المتنبي ، حين كان يستعير من الثقافات المختلفة ، ومع ذلك فربما كان المتنبي خير الشعراء الذين جاءوا بعد أبي تمام في استغلال الثقافات استغلالاً فنياً ، فقد استطاع أن ينقل جانباً من حكم أرسططاليس يفسر الحياة ومشاكلها وخاصة ما اتصل بالناس وطبائعهم ، مما أعطى لشعره مسحة من الروعة ، وهو كذلك حين ينقل عن التصوف أو التشيع كان يريد أن يحول هذه التعبيرات المذهبية إلى تعبيرات فنية ، وكأنني به كان يريد أن يستوعب في شعره كل ثقافة وكل فلسفة .

والحق أن المتنبي خير شاعر في القرن الرابع نهض بأعباء التصنيع الثقافي ، إذ كان يوازن بينه وبين التعبير الفني ، فلم يسقط عنده الشعر العربي ، بل استمر له كثير من الروعة ، غير أننا لا نتركه إلى معاصريه ومن جاءوا بعده حتى نجدهم يتخلقون عنه ، فإن أحداً منهم لم يستطع أن يستوعب جانباً من الحكمة ويحوّله إلى شعر على نمط ما رأينا عنده ، إلا ما كان من المعرى وتفكيره الفلسفي ، وسنعرض له في فصل خاص ، أما الشعراء الآخرون فقد اقتصر تجديدهم على نقل المصطلحات الخاصة بالثقافات ، دون أن تتحول عندهم إلى جمال أو ما يشبه أن يكون جمالاً .

على كل حال لم يستطع شعراء اليتيمة أن يستغلوا هذا الجانب من التصنيع

التقافى استغلالاً قيماً إلا ما نراه عندهم من نقل المصطلحات ، وكذلك كان شأنهم فى استغلال ألوان التصنيع الحسية ، فقد استحالت عندهم إلى ألوان باهتة ، ليس لها الجمال والتعبير الزخرفى الذى رأيناه فى القرن الثالث . لم تعد ألواناً زاهية ، إنما أصبحت ألواناً من طراز آخر ، لم تعد شيئاً وتصنيعاً ، بل أصبحت تكلفاً وتصنعاً كما رأينا فى الفصل السابق عند المتنبي والوواء الدمشقي وغيرهما حين كانوا يستخدمون الطباق والجناس والتصوير ، وكأنما أصبحت هذه الأشياء جامدة متحجرة فى تاريخ اللغة والفن ، فشاعر من الشعراء لا يستطيع أن ينوع فى أصباغها بهذه الصورة من الثروة الزخرفية التى تركها ابن المعتز وأبو تمام . وحقاً إن الشعراء أكثروا من استخدام ألوان التصنيع ، حتى لبوشك بعضهم أن يتخصص بلون من ألوانها ، كما نجد عند البُستى الذى يقول فيه الثعالبي إنه « صاحب الطريقة الأنيقة فى التجنيس الأسيس ، البديع التأسيس ، وكان يسميه المشابه ، ويأتى فيه بكل طريقة لطيفة »^(١) ومن الحق أن البُستى عجز عن استخدام هذا اللون استخداماً فنياً على نحو ما رأينا عند أبي تمام إذ كان يمزجه بالتصوير ، بل كان يمزجه بالعقل والفكر الدقيق . وقرأ للبُستى هذا الجناس^(٢) :

لم تر عيتى مثله كاتباً لكل شيءٍ شاءَ وشاءَ
يُبْدِعُ فى الكتُبِ وفى غيرها بدائعاً إن شاء أنشاءَ

فلأنك تراه يجانس بين الكلمات جناساً شكلياً ، لا عقل فيه ولا فكر ولا خيال ولا تصوير . وقد استخدم الشعراء كثيراً من ألوان التصنيع ، ولكن على هذه الطريقة التى نراها عند البُستى حيث لا يُشْفَعُ اللون بفكر يغير فى شباته ، بل هو لا يُشْفَعُ بالألوان الأخرى من التصنيع الحسى كما رأينا عند أبي تمام ، حين كان يمزج بين الألوان الحسية مزجاً دقيقاً ، ومع ذلك فقد وضع الشعراء همهم فى التعبير بهذه الألوان واستمر ذلك أغلب ما يوفر له الشعراء من جهدهم فى العصور الوسطى ، لا عند شعراء اليتيمة فقط ، بل أيضاً عند من جاءوا بعدهم فى مصر والأندلس .

(٢) يتيمة ٤/٢٩١ .

(١) يتيمة ٤/٢٨٤ .

فَقَدَّتْ ألوان التصنيع الحسنة عند شعراء البيتمة ومن جاء بعدهم — قيمتها كزينة وزخرف ، فقد استحالَت إلى تكلف وتصنع خالص . على أنه كان ينجم بين الشعراء أحياناً من يرفض الإغراق في التصنع ويُعَنِّي بصفاء تعبيره كأبي فراس الحمداني والشريف الرضي ، ولا بد أن نخصَّ كلامهما بكلمة قصيرة لما حاز من شهرة .

أبو فراس الحمداني

هو الحارث بن سعيد بن حمدان ، ولد سنة ٣٢٠ للهجرة ، وكان أبوه حينئذ والياً على الموصل ، أما أمه فكانت رومية ، ولم تكد الحياة تتقدم به حتى قُتل أبوه غدرًا ، فكفلته أمه ، ورعاها ختنته وابن عمه سيف الدولة ، فلما استقل بحلب كان ساعده الأيمن فعيَّنه والياً على منبج وحرَّان وأعمالهما . وما زال ينزل الروم معه حتى أصابوا منه غيرة سنة ٣٥١ فأسروه وظلَّ في أسرهم أربع سنوات كان يكتب في أثنائها ابن عمه ليقديه ، وهو يترأخى في فدائه ، حتى لا يفكَّ عنه أسره دون بقية الأسرى من المسلمين الذين وقعوا في قبضة الروم . وظل سيف الدولة يتحيَّس الفرص حتى كانت سنة ٣٥٥ فافتداه هو وغيره منهم . وسرعان ما توفَّى سيف الدولة فحدَّثَتْ أبا فراس نفسه بالثورة على ابنه أبي المعالي ، لكن جنده تغلبوا عليه وقتلوه سنة ٣٥٧ .

نحن إذن بلزاء بطل من أبطال الحمدانيين ، وقد استيقظت فيه شاعريته منذ مطالع شبابه ، واتجه بها إلى الغزل والفخر بأسرته والاعتداد بشجاعته وغنائه في الحروب هو وأله وقراهم لكتائب الروم وغير الروم على شاكلة قصيدته المشهورة :
سيد كرفى قومي إذا جندٌ جِدُّهم وفي الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ البدرُ
وفخره يمتلئ بالحوية لأنه يصور فيه واقعاً لا وهماً من أوهام الخيال . وجرت له شيعته — والحمدانيون جميعاً شيعة — إلى نظم قصائد في آل البيت يتعرض فيها أحياناً لخصومهم العباسيين . وخير أشعاره جميعاً روميته التي نظمها في أسره والتي كان يرسل بها إلى سيف الدولة معاتباً لتقاعسه عن فدائه ، وهي تكتظ بالحنين إلى الأهل والشكوى من الدهر والرفاق ، ومن روائعها قصيدته التي

٣٥٣

يخاطب فيها أمه^(١) والأخرى التي يرثيها بها رثاء حاراً^(٢). وهو بارع في تصوير أحاسيسه ومشاعره ، سواء تحدث إلى ابن عمه وهو في أسره^(٣) أو مخاطب حمامة تنوح^(٤) ، أو صوّر ليلة من ليالي حبه^(٥) . غير أن شعره في جملته لا يصعد إلى الأفق الذي كان يخلق فيه المتنبي ، لسبب بسيط وهو أنه أمير مترف ، يتناول شعره كما يتناول حياته في يسر وسهولة .

الشريف الرضى

هو محمد بن الحسين الموسوى ، ولد ببغداد سنة ٣٥٩ للهجرة ، وكان أبوه نقيب العلويين وعُني بتخريجه على كبار الأساتذة في عصره من أمثال ابن جني ، الذي لانشك في أنه دفعه دفعاً إلى حفظ شعر المتنبي ومحاكاته ، إذ كان يُعجب به إعجاباً شديداً . وكان الرضى شاعراً بارعاً كما كان عالماً بارعاً ، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره . ولما توفي أبوه عيّنه بهاء الدولة البويهى نقيباً للأشراف العلويين سنة ٣٩٧ ثم خلع عليه لقبى الرضى والشريف ، وظل موقراً مهيب الجانب إلى أن توفي سنة ٤٠٦ .

وهو في شعره يُكثر من مديح الخلفاء العباسيين لعصره وأمراء بنى بويه ووزرائهم ، إلا أنه يتوقّر في مديحه ولا يسفّ إلى مغالاة أو غلو ، بل يحتفظ بكرامته ، وهي كرامة تُردُّ إلى طيب محتده ومكانته في بيته وعصره . وكل من يقرأ ديوانه يحس الصلة واضحة بينه وبين المتنبي ، فقد كان يحتذى على شعره احتذاء ، ولعل ذلك ما جعله يكثر من الفخر والاعتداد بنفسه كما أكثر من نقد الأخلاق وأحوال المجتمع والناس من مثل قوله :

وخلائق الدنيا خلائقٌ مومِسٌ للمنع آونةٌ وللإعطاء
طوراً تبادلك الصفاء وتارةً تلقاك تُسكرها من البغضاء

(٣) راجع الروميات في الديوان .

(٤) الديوان ٣/٣٢٥ .

(٥) الديوان ٣/٣٩ .

(١) انظر ديوان أبي فراس (نثر سامي

الدهان - طبعة المعهد الفرنسي بدمشق) ٣/٣٣٠ .

(٢) الديوان ٢/٢١٥ .

واستمر يشكو من الدهر كأن يقول :

فأين من الدهر استماعٌ ظلامي
إذا نظرتُ أيامه في المظالم
ولم أدرك أن الدهر يخفضُ أهله
إذا سكنت فيهم نفوسُ الضراغم

وهي شكوى ترددت كثيراً في هذا العصر عند الشريف وغيره من الشعراء ، فقد كان هناك من الكآبة في الحياة الإسلامية العامة - بسبب ما أصابها من اضطراب سياسي واجتماعي - ما جعل الشعراء يرددون هذا اللحن ، وكان الشريف من أكثر الشعراء تردداً له متأسيماً - كما قلنا - في صنيعه بالمتنى ، وأكثر مثله من الحكم في شعره كقوله :

إذا أنت فتتشتت القلوب وجدها
قلوب الأعدى في جسوم الأصادق
وأيضاً فقد قلده في غزله بالأعرابيات وما ينطوي معها من ذكر العيس والبيد كقوله :
وعُجنا العيس توسعنا حنيناً
تُغنيننا ونوسعها بكاءً

وقوله :

حيثما دون الكتيب مرتع الظبي الربيب

ولهذه الغزليات حيز واسع في ديوانه ، وهو يطبعها بطوايع من العفة والطهر ، دائماً يردد ذكر مواضع نجد والحجاز فحشواته دائماً حجازيات . وله في ذلك قطع رائعة مثل مقطوعته المشهورة :

يا ظبيمة البان ترعى في خماله
ليتهنك اليوم أن القلب مرعاك

وتوسع في هذا الموضوع كما توسع في الحكم ، غير أنه ينبغي إذا ذكرنا المتنبي معه أن نضعه في مرتبة متخلفة عنه ، إذ يتفوق المتنبي عليه في جمال التعبير وقوته . على كل حال كان الشريف يحاكي المتنبي ويلقى كثيراً من معانيه وحكمه في نماذجه ؛ وقد عمّ التلفيق من حوله في هذه العصور ، إذ نرى الشعراء يلفقون نماذجهم من الخواطر الموروثة والأفكار المطروقة . ولعل مهيار خير شاعر يصور هذا الجانب في الشعر العربي إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة ، وكان أجنبيّاً عن اللغة ، وحاول أن يطيل في قصائده ، فظهر تلفيقه مكشوفاً ، ولذلك ستقف عنده في الفصل التالي حتى نتمثل هذا الجانب الفني من صناعة الشعر العربي تمثلاً واضحاً .

الفصل الثالث التصنع والتلفيق

في كل ناد فازح غائب
تعرض أيام التاني بها
تمس منها بين أيامكم
لشها التحصين عن غيركم

لها حديث بكم حاصر
ما تعرض المشوقة الماطر
خاطرة يتبها الخاطر
وهي على أبوابكم مافر
(مهيار)

١

مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه

قلنا في آخر الفصل السابق إن الشعر العربي انتهى إلى ظاهرة عامة من التلفيق في خواطره وصنع عباراته وأساليبه ، ولعل خير شاعر ينسب هذا الجانب هو مهيار بن مرزويه الديلمي الفارسي الأصل ، وُلد في بغداد على ما يظهر حول سنة ٣٦٠ للهجرة ونشأ مجوسياً على دين آبائه ، وعُني أبود بتعليمه العربية ، فلما شبَّ التحق كاتباً بالدواوين . ولزم الشريف الرضي ، وأسلم على يديه سنة ٣٩٤ وعليه تخرَّج في الشعر^(١) ، وهو فيه تلميذ له حقاً ، سواء في مدائحه أو في غزله الحجازي أو البدوي ، وإن كنا نلاحظ عنده أنه شديد الزئني وأنه لا يكاد يترك أميراً بويهياً ولا خليفة ولا وزيراً ولا عيناً من أعيان بلده إلا ويمدحه . وليس في ديوانه أثر واضح لفارسيته سوى شعوبية تتردد في تضاعيفه ، وقد ذكر في مديحه لفخر الملائكة نار السَّدق ، وهو عيد مجوسي للنار ، فقال :

وكل نارٍ على العشاق مضرةٌ من نار قابيٍ أو من لبلة السَّدقِ

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان ١٤٩/٢ .

وما زال ببغداد حتى توفي سنة ٤٢٨ . ويقول أبو الفرج الجوزي إنه لما أسلم صار رافضياً غالباً ، يذكر الصحابة بما لا يصلح ، وينقل أن شخصاً قال له : يا مهيار ، انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية ، قال وكيف ذلك ؟ قال لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة^(١) . وفري من ذلك أن مهيار كان أجنبياً عن اللغة ، وسرى أنه كان لذلك تأثير واسع في صناعة الشعر عنده ، إذ كان يفضل^٢ - في أحوال كثيرة - التعبير عن المعاني الدقيقة ، فيسقط إلى ألوان من الإسفاف تذيب سر المهنة عنده ، ولذلك كان لا يحسن التعبير الخادع عما في نفسه . وليس من شك في أن هذا الجانب يعد عنده موضع طرفة بالقياس إلى غيره من شعراء الفُرس الأولين كبشار وأبي نواس ، فقد نشأوا نشأة عربية وثقفوا باللغة ثقفاً ؛ جعلهم ينسلخون عن وراثاتهم وسلاتقهم اللغوية الخاصة ، أما مهيار فقد سلمت له نشأة فارسية أو قل مجوسية ؛ ولذلك كانت قصائده تمتلئ بنوافذ يُشرف منها الإنسان على فارس ، ولولا أنه أخذ نفسه بالأسلوب العربي وتخرج على يد شاعر عربي أصيل ، هو الشريف الرضي ، لكان لفارسيته وأجنبيته عن اللغة العربية أثر أوسع مما نرى الآن في ديوانه . وكان يشعر بهذا الجانب شعوراً متأصلاً في أعماق نفسه ، ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف أشعاره :

حُلّتي من المعدن الصّريح إذا غَشَّ تجارُ الأشعار ما جكّبوا
تَشْكُرُها الفُرسُ في مدحك لا مَسَعني وترَضَى لسانها العَرَبُ

فهيار كان يشعر شعوراً عميقاً بفارسيته ، وكان يرى أن لهذه الفارسية سمات خاصة في شعره ، وهو يرجع هذه السمات إلى ما يسميه المعنى ، ولكن كلمة المعنى واسعة ، ولعل خيراً من ذلك أن نسميها الروح الفارسية فليس في معاني مهيار ما يمكن أن نسميه فارسياً . على أن هناك جانباً مهماً كان يؤثر في شعر مهيار تأثيراً واسعاً وهو ما يمتاز به من مزاج خاص ، وهو مزاج فيه رقة وحِدَّة في الحس ،

١٣/٢٧٦ ودية القصر للباخرزي ٩٦ .

(١) انظر ترجمة مهيار في مقدمة ديوانه
طبع دار الكتب ، وراجع فيه تاريخ بغداد

وقد نَمَّاه ما انتهت إليه الحضارة العربية من ترف شديد حتى لينقلب إلى ضرب غريب من الدمالة والديونة ما يزال ينتشر في جميع أطراف شعره .

٢

تلفيق مهيار لنماذجه

كان مهيار أجنبيًّا عن اللغة، ولكن هذا الجانب لم يعطنا ثروة فكرية واسعة في شعره بل كان شأنه شأن غيره يلفق قصائده على طريقة الشعراء الذين عاصروه وجاءوا من بعده ، وهو تلفيق لا يعتمد عنده على الثقافة كما رأينا عند المتنبي ، إنما هو تلفيق داخليّ إن صح هذا التعبير ، إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا في حدود ما سبقهم من أفكار وخواطر ، وهم لذلك ما يزالون يتناقضونها فيما بينهم ، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التي كانوا يسمونها قصائد ، ومن السهل أن يقرأ الإنسان لأي شاعر في تلك العصور ويردّ ما يقرؤه إلى من سبقه من الشعراء ، وحقًّا قد يستعين بعضهم على إخفاء هذا الجانب عنده بما يحققه لنفسه من الأسلوب العربي الأصيل كما نجد عند الشريف الرضي ، ولكننا لا ننتقل إلى تلميذه مهيار حتى يكشف لنا كشفًا واضحًا عن تلك المهارة الحديثة في الفن العربي ، وذلك أنه كان يعتمد إلى تطويل نماذجه ، فانبسطت الأبيات واتضح التلفيق ، وانظر إلى هذه الفكرة عند المتنبي :

أثافٍ بها ما بالفؤاد من الصلّي ورسم كجسمي ناحل متهدّم^(١)

وهي فكرة أخذها عن أبي تمام، ولكنه أبقى لها حِدَّة الأسلوب العربي إذ أخرجها في بيت واحد دون أن يتكلف التطويل ، غير أننا لانصل إلى مهيار حتى نراه يعرضها في أبيات كثيرة ، وما فائدة الزمن وما فائدة التطور الذي أصابه الشعر العربي بعد القرن الثالث ، إن لم يلفق الشاعر من البيت الواحد القديم أبياتاً كثيرة حديثة ، وانظر كيف تحولت هذه الفكرة عند مهيار إلى تلك الأبيات :

(١) الصلّي : الاحتراق .

هل عند هذا الطَّل الماحل
أصمُّ ، بل يسمعُ ، لكنَّهُ
وقفتُ فيه شَبَحًا ماثلاً
ولا ترى أعجَبَ من ناحلٍ
لهنَّفِكَ يا دارُ ولهني على
قلبي للأحزان بعد النوى
مثلك في السَّقمِ ولي فضلةٌ
من جَلَدٍ يُجندِي على سائلٍ
من البلي في شُغلٍ شاغلٍ
مُرْتَفِداً من شَبَحٍ ماثِلٍ^(١)
يشكو ضَيِّ الجسمِ إلى ناحلٍ
قَطِينِكَ الْمُحْتَمِلِ الزَّائِلِ^(٢)
وأنتِ للسَّاقِي وللناخلِ^(٣)
بالعقلِ ، والبلوى على العاقلِ

فإنك ترى أن أساس الفكرة في هذه الأبيات هو أنه رَسَمٌ يبكي رسماً ،
بمعنى فكرة المتنبي بل هي فكرة أبي تمام من قبله ، وكل ما جاء به مهيار من
جديد أنه عمد فيها إلى التطويل والتفصيل ، ولكن ألا يشعر القارئ على الرغم مما وفَّق
إليه مهيار من إحكام الصوت في هذه القطعة أن الأبيات لا تبلغ من التأثير
ما يريده لها مهيار ، فقد تقاربت الأفكار وأصبح الأسلوب هادئاً ليس فيه
عنف العاطفة ولا حدة التعبير الأصيل في الشعر ، أصبح كأنه أسلوب نثر ،
فهو يعتمد على المقارنة والتفصيل . وهو يعتمد أيضاً على شيء آخر يفسده ، وهو
ما فيه من تكرار للألفاظ ، وهو تكرار لم نعوده في الشعر قبل القرن الرابع ، إذ
يدنو به إلى حال من الابتذال ، قد لا تبدو واضحة في تلك القطعة ، ولكن
ارجع إلى ديوان مهيار ، فستراها منتشرة هناك ، وستراها تصيب شعره بضرر
من الركاسة والإسفاف ، وهل تستريح الأذن في تلك القطعة نفسها إلى كلمة
الفضلة أو كلمة البلوى ، ومثلهما كثير في شعر مهيار ، إذ كان يُدْخِلُ فيه
كلمات كثيرة غير شعرية ، حتى ليصبح أصلاً في قصائده أن تنتشر في
نسيجها تلك الرقع التي لا تكسبها جمالاً إلا جمالاً غير شعري . وانظر إلى
فكرة ضلال القلب وراء الحبيب ، وهي فكرة معروفة من قبله ، وقد أعجب
بها مهيار ، وذهب يلفق منها أبياتاً كثيرة في ديوانه كأن يقول :

(١) مرتفداً : طالبا للرفد وهو العطاء . (٣) اساقى والناخل : الرياح .

(٢) القطين : السكان . المحتمل : الراحل .

نشأتك يا بانه الأجرع متى رفع الحى من لعلع (١)
 وهل مرّ قلبى فى التابعين ين أم خار ضعفاً فلم يتبع
 لقد كان يطمعنى فى المقام ونيتته نية المزمع
 وسرنا جميعاً وراء الحمول ولكن رجعت ولم يرجع
 فأنتته لك بين القلوب إذا اشتبهت أنته المومع
 وشكوى تدلّ على سقمه فإن أنت لم تبصرى فاسمعى

فقد أطل مهيار الفكرة ودار حولها هذا الدوران الذى يبعدها عن طبيعة الأفكار الغنائية ، ولكن ما للأفكار الغنائية ومهيار ؟ إنه يريد أن يجدد فلا يجد عنده ثروة فكرية يستعين بها على ما يريد ، وإذن يعتمد على تطويل الأفكار القديمة وبسطها كل البسط ، غير أنه حين صنع ذلك ضلّ منه أسلوب الشعر الغنائى فى الطريق ، فقد طالت الأفكار ، ولم يعد لها شىء من اللدغ والحدة . وما أشبه أسلوب مهيار بالسهل المنبسط الذى لا تجد فيه سوى نبات واحد فإذا بك تمله وتسأله لما فيه من تكرار وعدم تنوع . وحقاً أن لمويب مهيار « أسلوب منبسط » فلا نتوء فيه لفكرة أو صورة غير هذا التفصيل الممل الذى يُنفّر الإنسان من متابعته والنظر طويلاً فى ديوانه ، إلا أن يكون باحثاً يحترف البحث ، فلا يهمه أن يقرأ شعراً تنقد فيه العاطفة ، ويلدغ فيه الأسلوب ، وهل يجد الإنسان شيئاً من اللدغ أو الحدة أو الطرافة فى تلك الأبيات وخاصة البيتين الأخيرين ؟ وهل كلمة « إذا اشتبهت » كلمة شعرية ؟ وهل نستريح إلى التعبير عن الارتحال بالارتفاع كما يقول فى البيت الأول ؟ وهل نستريح لكلمة النية ؟ ألا نحسّ فى ذلك كله بضروب من خبوء العاطفة وضعف الأسلوب ؟

والحق أن مهيار لم يكن يعرف العبارة الحادة فى الشعر العربى معرفة دقيقة لأنه أجنبي دخيل على اللغة ، وهو لم ينزح إلى البادية كما نزح إليها أبو نواس ، ولا تعلم الفصاحة من شيوخ بنى عقيل كما تعلمها بشار ، فلم تتعمق فيه السليقة

(١) الأجرع : رملة طيبة المنبت . لعلع : جبل .

العربية ، وصار إذا أراد التعبير عن فكرة جاءها من بعيد وبعد لفً طويلاً ، فانكشفت عيوبه في التلفيق . على أنه يحسن بنا أن نشير إلى أن مهيار استحوذ على إعجاب كثير ممن عاصروه وجاءوا من بعده واستمر ذلك إلى عصرنا الحديث ، وأكبر الظن أنه يحسن أن لا يسرف المعجبون به على أنفسهم ، فيتخذوه مثلاً من أمثلة البلاغة العربية ، لأنه يضل التعبير العربي الدقيق ، وقرأ له هذه القطعة :

يا لؤاة الديون هل في قضايا الـ	حُسنٍ أن يَمنطُلَ الغنى الفقيرا
لى فيكم عهدٌ أُغِيرَ عليه	يومَ سَكعٍ ولا أسمى المُغيرا ^(١)
احذروا العارَ فيه ، والعارُ أن يُبدَ	سى ذمى في رعيه مخفورا
أو فرُدُّوا على حيرانٍ أعشى	ناظراً قد أخذتموه بصيرا
أنا ذاك اعتبدتُ قلبى وأنفقتُ	مُ دموعى عليكم تبذيرا
فاحفظوا فى الإسارِ قلباً تمنى	شغفاً أن يموت فيكم أسيرا
وقتيلاً لكم ولا يشتكيكم	هل رأيتم قتيلاً شكورا

ولعل القارئ شعر بغرابة هذه العهود التى يغار عليها وتسلب ؛ فنحن نعرف أن العهود تُنقَضُ ، أما أن يغار عليها وتسلب فهذا تعبير جديد غير مألوف ، ولكن مهيار يريد التجديد فى التعبير ، بل هو فارسى قد ينسى الكلمة الأصيلة فى اللغة . وانظر بعد ذلك فسرى التلفيق واضحاً ، إذ يعمد إلى التفصيل فى أفكاره والاتساع فى عباراته ، ولذلك كان يكثر عنده الحشو والإسهاب الممل ؛ وما هذا العار الذى يذكره مجملًا ثم يفصله ؟ وانظر إلى البيت الرابع وما فيه من تقديم الصفات على الموصوف . وليس ذلك كل شئ ، فيه بل انظر إلى القافية كيف اجتلبت لتكميل البيت ، لقد اجتلبت هى وما دَخَلت فيه من تعبير كما اجتلبت قافية البيت الثانى وتعبيرها . والحق أن هذه الأبيات وألفاظها جميعها مجتلبة ، أو هى بعبارة أدق ملفقة أريد بها أن تُحدث نموذجاً

من الشعر ، وإلا فما هذه العبارات في الأبيات التالية من مثل إنفاق الدموع تبديراً وموت قلبه فيهم أسيراً ؟ .

ونحن لا نرتاب في أن كثيراً مما يؤذينا في هذه القطعة وأمثالها في ديوان مهيار إنما يرجع إلى أنه لم تكن له سليقة عربية إذ تعلم اللغة من الكتب ، ولذلك لم يكن يعرف كيف ينظم السلك العربي ، وكيف يرتب فرائده ، وأين يضع الكبرى ، وأين يضع الصغرى ، ومن ثمّ انتشر عنده التلفيق على حين ينطوي عند غيره من الشعراء ، ولا يظهر واضحاً بتلك الصورة الواسعة التي نراها عند مهيار . وقرأ هذه الأبيات :

مَنْ دَلَّ رَبَّاتِ الْعَيُونِ النَّجْلُ	أَنَّ الْقُلُوبَ غَرَضٌ لِلْمُقْتَلِ
فَمَا رَمَتْ سُودَاءُ مِنْهَا أَسْوَدًا	فَغَيْرُ أَنْ يُجْرَحَ إِنْ لَمْ يُقْتَلِ
بَاعَ رَخِيصًا لُبَّهُ يَوْمَ الدَّوَى	مَوَكَّلَ أَحْشَاءَهُ بِالْكِلِّ
حَكْمُ هَوَى مَسْلُطٍ إِذَا جَنَى	لَمْ يَعْتَدِرْ وَإِنْ قَضَى لَمْ يَعْدِلِ
دَمِي - وَقَدْ حُرِّمَ إِلَّا بِدَمٍ -	عَلَى الدَّوَى لَمْ حَلَّ يَا ذَاتَ الْحُلِّ
سَيِّقَتْ لِبْلَالِكَ بَابِلِيَّةٌ	مَالِكِ يَا خَالِقَةَ السَّحَرِ وَلِي
زَعَمْتَ لَا يُبْلَى هَوَاكَ جَسَدِي	بَلَى ! وَحُبِّيكَ بَلَى ! لَقَدْ بَلَى

فلأنك تحس إحساساً واضحاً بأن مهيار يلفق القصائد تلفيقاً ، فهو يجمع لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك ، وإلا ففيم هذا الاستفهام الذي بدأ به هذه الأبيات ؟ وفيم هذه السهام المكسرة في القلوب إن لم تعرف العيون مكان الرمية ؟ إن كل ما هنالك أنه جاء بالمثل والعيون النجل . أما البيت الثاني ففيه سواد وفيه تكلف متعب في التعبير وخاصة في شطره الأخير . وانظر إلى البيت الثالث وهذا الانتقال من القتل إلى البيع ، ثم انظر بعد ذلك إلى التكلف في الجناس بين موكل وكلل ، وهو جناس باهت لا نشعر لإزائه بطرافة فنية لا من جهة صوتية ولا من أى جهة مادية أخرى . وانظر إلى جناسه بعد ذلك بين حلّ وذات الحلّ ، ثم بين بلبال وبابلية ، ثم بين بلى وبلى في البيت الأخير . إننا لانستطيع أن نفهم أن هذه الجناسات هي نفس الجناسات التي كنا نعجب

بها عند شعراء القرن الثالث ، إنها « جناسات باهتة » لا نحس لإزاءها بأنها تعبر عن جمال وفن كما كان ذلك الشأن في القديم .

على أن هذا الجانب الباهت في شعر مهيار يعم في جميع جوانب قصائده ونماذجه ، بحيث يمكن أن نقول إنها قصائد أو نماذج باهتة ، فليس فيها ما يسر العين والأذن فضلاً عما يسر العقل والذهن إلا قليلاً . واقرأ في مهيار طويلاً ثم سئل نفسك ماذا حصلت عليه فستجدك قلما تحصل على شيء رائع من فن أو شعر ، بل أنا أومن بأنك لن تستطيع أن تديم النظر فيه طويلاً ، فسيفجؤك ملل وسأم يحولان بينك وبين الاستمرار في القراءة ، فقد أصبح الشعر تلفيقاً خالصاً سواء في صورته أم في ألوانه أم في أفكاره ، وهو تلفيق كان مهيار يعتمد على دفع المشقة فيه بالتقليد ، ولكن أي تقليد ؟ ! إنه هذا التقليد الذي لا يُشبع إلا مللاً وسأماً غريبين ، وكأنا أجذب التفكير الفني ، ولم يعد من الممكن أن يتحول إلى التصنيع القديم وما كان فيه من زخرف حسي وعقلي .

٣

تطوير مهيار لقصائده

لم يقف مهيار بتلقيقه عند تطوير الأفكار المطروقة والخواطر الموروثة في أسلوبه المنبسط ، بل راح يحاول تحقيق ذلك من طرق أخرى ، هي إدخال مراسيم الرسائل في قصائده ، حتى يستطيع أن يطيل فيها طويلاً شديداً . وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً إزاء كثير من نماذجه بأنها قد ألفت كما تؤلف الرسائل ، فهي تبدأ في العنوان بتلك الكلمة : « وكتب إلى . . . » ، وينتقل الإنسان من هذا العنوان إلى القصيدة فإذا هي قد ألفت على نمط أسلوب الرسائل وما تعارف عليه أصحابها من ولعهم بما يسمى « براعة الاستهلال » ، وكان السابقون يعرفون لمهيار إحسانه في هذا الجانب . يقول ابن حجة الحموي : « ومن ألطف البراعات وأحسنها براعة مهيار الديلمي ، فإنه بلغه أنه

وُشِيَ به إلى ممدوحه فتنصّل من ذلك بالطف عذر ، وأبرزه في معرض التغزل والنسيب ، فقال :

أما وهّأها حلفّةً وتنصّلاً لقد نَقَلَ الواشي إليها فأُمَحَّلَا
وما أحمّلي ما قال بعده :

سعى جهنّده ، لكنّ تجاوزَ حدّه وكثّر فارتابت ، ولو شاء قلّلا
ومهيار كما يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال نراه يختتمها بالدعاء على نمط ما يصنع الكتاب برسائلهم ، وانظر إليه يقول في نهاية إحدى قصائده :

فلا قلّصت عني سحابٌ ظلكم فنها مرّذٌ تارةً وسكوبٌ^(١)
ولا علمتكم نعمةً خلّقت لكم ودنيا لكم ، فيها الحياة طيبٌ
يزوركُم النّيرُوزُ مُقْتَبِلُ الصّبا وقد دبّ في رأس الزمان مَشِيبٌ
تَصَوِّحُ أَغْصَانُ الْأَعَادَى وَغَصْنُكُمْ من السَّعْدِ رِيَّانُ النَّبَاتِ رَطِيبٌ^(٢)
دعاءً حيّلي فيه ألفُ مؤمنٍ تَوَافَقُ مِنْهُمْ أَلْسُنٌ وَقُلُوبٌ

وماذا بقي لأسلوب الكتّاب في رسائلهم ؟ إن مهيار يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال ويختتمها بالدعاء ، وكأنه يؤلف رسالة من الرسائل ، وكيف يطيل قصائده إن لم يستخدم معرفته بمراسيم الرسائل في هذا الطول وينقل إلى القصيدة كل ما يمكنه من هذه المراسيم ؟.

على أن هذا الجانب من التجديد عند مهيار لم يصف للشعر جمالاً ، بل أضاف إليه هلهلة وإسفافاً ، فإن مهيار حين عدل بالشعر إلى مراسيم النثر استعار له ما يُطَوَّى في هذه المراسيم من الحشو وكثرة التكرار والاعتراض ، وعم ذلك في نماذجه ، حتى ليؤذينا إهداءً شديداً ، وانظر كيف يعتمد على الاعتراض في صنع أبياته :

أقولُ - وقد تعرّمتُ جُرْحُ حالي وسُدَّ على مطالعي السّراحُ^(٣)
وكاشفني وكان مجاملاً لي عبّوسُ الوجه من زمني وقاحُ

(٢) تصوح : تذلّل .

(٣) تعرّم : اشتد .

(١) قلّصت : رحلت . مرّذ : من الإرذاذ

وهو المطر الضعيف ، ضد السكوب .

وقد منعت غصارتها وجفت على أخلاقها الأبدى الشحاح - :
غداً يا نفس فانتظري أناساً هم فرجٌ لصدركِ وانشرح

فقد فصل بين أقول ومتعلقاتها بنحو ثلاثة أبيات ، جاء بها حشواً ، لا لشيء سوى أن يطيل في نمودجه ، وأن يحقق الكم الذي يريده لقصيدته ، فإذا الإنسان لا يقرأ في شعر ، وإنما يقرأ في نثر أو رسالة من الرسائل . ونحن لا نرتاب في أن مهيار حين خرج بنماذجه وقصائده إلى التطويل فيها ، وجلب مراسيم الرسائل لم يستطع أن يشفع ذلك بجمال فني لا من وجهة حسية ولا من وجهة عقلية إلا قليلاً جداً ، وكان ابن الرومي يطيل من قبله في قصائده ولكن الطول عنده كان مفهوماً ، إذ كان يستخدم فيه ثقافته ومنطقه ، فإذا المعاني تتسع عنده اتساع الرقاقة في قوله يصف خبازاً :

ما أنسَ لا أنسَ خبازاً مررتُ به يدحو الرقاقة وشكَّ السَّميح بالبصري^(١)
ما بين رؤيتها في كفه كُرة^(٢) وبين رؤيتها قوراء كالقمر^(٣)
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في بُلحة الماء يرمي فيه بالحجر^(٣)

فابن الرومي كان يخبز معانيه خبزة عقلية إن صح هذا التعبير ، أما مهيار فلم يكن يطيل في شعره بدافع عقلي ، إنما كان يطيل من أجل الطول نفسه ، ولذلك فقد الشعر عنده كل ما يحمل من حرارة العاطفة وتوهجها ، لولا ما كان يسلكه فيه من أقواس موسيقية .

وحقاً أن مهيار تسلم له بعض قطع من نماذجه يوفر لها من القيم الصوتية ما نعجب به ، ولكن ذلك لا يسرى إلى أكثر شعره وأغلبه ، بل إنه لا يسرى إلى بقية القصائد التي قد نستجيد منها هذه القطع ، فما يزال يهجم علينا منه هذا التلفيق وهذا الحشو ، وكأنني به حينما بسط نماذجه كل البسط أصبح الجمال الفني عنده مهوشاً لا روعة فيه ولا تنسيق .

(٣) تنداح : تنبسط .

(١) يدحو : يبسط .

(٢) قوراء : واسعة .

الميوعة في غزل مهيار

كما أن مهيار لم يكن يسعفه التعبير الحادّ في اللغة ، كذلك لم يكن يسعفه الشعور الحاد ، ففي شعره ضرب من الميوعة والليونة وخاصة في غزله ، إذ يحس الإنسان دائماً بأن فيه إفراطاً في الحس والشعور والرقّة ، بل إنه لتنسّاب منه ألوان من الذلّة والضراعة ، فقد خلّق كما يقول رقيق القلب ^(١) ، وإنها لرقّة تخرج به عن الحدود المألوفة ، حتى لنرى أنفاس الخُزّامي تَخِيزُه ^(٢) ، وإنه لَوَخِزٌ غريب ، ولكن لا غرابة فيه ، فهيار يتكلف الليونة والدّمائة والحسّ الحاد والشعور المفرط ، فإذا شعره يفقد ما يمكن أن يكون في العواطف من حرارة وقوة . إنه شعر يمتلئ بالميوعة والرقّة المفرطة ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف قصائده :

في كل نادٍ نازحٍ غائبٍ	لها حديثٌ بكمٌ حاضرٌ
تعرض أيامَ التهاوى بها	ما تعرضُ المعشوقة العاطرُ
تميسُ منها بين أيامكم	خاطرةٌ يتبعها الخاطرُ ^(٣)
لشّما التحصينُ عن غيركم	وهنى على أبوابكم سافرُ

فهو يعترف بأن قصائده - حتى في المديح - كأنها المعشوقة العاطر . إنها من جنس المعشوقات اللائى يتشاجين ويتموجن ويرضين في لبّوس الغضب ويغضببن في لبّوس الرضا .

لم يكن مهيار يعتمد في شعره وغزله على قوة ولا ما يشبه القوة ؛ بل كان يعتمد على هذه الليونة والدّمائة وما يفضيان إليه من ميوعة شديدة ؛ وهى ميوعة لا تطويها أصالة في التعبير ولا طرافة في التفكير ، وإنما ينشرها هذا التلقيق

(١) ديوان مهيار طبع دار الكتب ٢٢/١ . (٢) تيمس : تتبختر .

(٣) الديوان ٢٦٢/٣ .

الذى أشرنا إليه ، واقرأ هذه الأبيات :

وبجرعاء الحمي قلبي فعج
وترجل فتحدث عجباً
قل لجيران الغضا آه على
نصل العام وما نساكم
حملوا ريح الصبا نسكرم
وابعثوا أشباحكم لي في الكرى
بالحيمي فاقراً على قلبي السلا ما^(١)
أن قلباً سار عن جسم أقاما
طيب عيش بالغضا لو كان داما^(٢)
وقصارى الوجد أن نسلخ عاما
قبل أن تحمل شيحاً وثما^(٣)
إن أذنتم بلحفوني أن تناما

فإنك ترى الليونة والميوعة التي يصاب بها الشعراء الوجدانيون حين يصبح الشعر تليفاً فتراهم يتهاكون ولا يكادون يتماسكون، وقد كرر الحيمي وكرر القلب تكراراً لا نحس فيه جمالا ؛ وانظر إلى البيت الثاني ، ألا تحس بشيء من التكلف في هذا الرجل ، وكأنه جاء بهذا البيت ليعبر عن الطباق بين سار وأقام ، ولكنه « طباق باهت » . وهكذا مهيار دائماً في استخدام ألوان التصنيع إذ نحس كأنها فقدت عنده أصباغها أو فقدت ألوانها ، إن كان من الممكن أن يفقد لون لونه . ويستمر فيعبر عن دماثته وليونته بأنه لا ينسى محبيه ، مهما طال به العهد ؛ وقصارى الوجد عنده أن يسلخ عاما ؛ وما هو ذا أخيراً لا ينام ، إلا إذا أذن له هؤلاء المحبون ، وهو إن نام يطلب أشباحهم في الكرى ، ألا تحس في ذلك كله ما نشير إليه من ليونة الغزل عند مهيار ، وما هذا الإذن الذي يصطنعه ليدل على منتهى ما يمكن من حساسية في الشعور ورقة في العواطف ؟ .
وانظر إلى هذه الأبيات :

لم تزل تخدع العيون إلى أن
ما أعف النفوس يا صاحبي شك
وبنفسى المحل ليس رفيقاً
حلققت دمعاً على كل ماق
واي لولا غرامة الأحداق
للسواي ولا لتيه الرقاق^(٤)

(١) الجرعاء : رملة منبثة لا وعودة فيها .

(٢) الشيح والثام : من نباتات الصحراء .

(٣) السواي : الريح تسمى التراب .

عج : اعطف وقف .

(٤) الغضا : من أشجار البادية .

في مكان الوحش العواطل تلقى الدُّ
يتعرّضنَ ما هنَّ من اللّحمِ
كل محبوبة إلى الحُقبِ مُسْتَنَّةً
لنفسِ الخللخال عند الساقِ (١)

فإنك ترى دموعاً معلقةً بمآقيه ، وهي دموع تؤذينا إيذاءً شديداً ، وأى دموع هذه التي تعلقت تعليقاً ؟ أليس فيها تصنع شديد ومبالغة مفرطة عن شعوره ؟ ويستمر فإذا صواحيبه لتسن من هذا النوع المحصن الممنوع الذي تحميه السيوف والرماح ، والذي كان يتغنّى به الشعراء من أمثال أبي تمام والمتنبي ، بل هن من نوع آخر لا يصدّ ولا ينفر ؛ لهن يتعوجن كهيار في جبهن وبتهالكن . وانظر أخيراً كيف ختم هذه الأبيات بتلك الصورة الملفقة التي أراد أن يحدد بها فذكر أن صواحيبه يلبسن الخللخال عند الساق ، وهل في هذه الفكرة شعر أو ما يشبه الشعر ؟ إنما هي ثرثرة أصحاب الشعور المائع ، إذ يعمدون إلى التلفيق في الصور تلفيقاً غريباً ، واقرأ هذه الأبيات :

قالوا صحوت من الجنون به من ردّ جننته على عقل
وسعى بي الواشي وكان وما يستطيعني بيسد ولا رجل
فكأنهن بما أذن له يلبسن أقراطاً من العذل (٢)

فإنك تراه يعلق اليد والرجل في البيت الثاني كما علق الدموع في الأبيات السابقة ، وكما علقت أقراط العذل في البيت الثالث ، وقد عاد للتعبير بالإذن ، فدلّ على هذا الشعور المصطنع وهذه الرقة المفرطة . وارجع إلى هذه المقطوعة من الفخر التي تغنّى في العصر الحديث ، والتي يبدوها على هذه الشاكلة :

أُعجبت بي بين نادى قومها أم سعدٍ فضبتُ تسألُ بي

فإنك ترى منه محبباً غريباً يسوق الحديث مع صواحيبه في طريقة غير مألوقة ، ألسنت تراه يقول إنها هي التي تعجبت به ؟ . وحقاً كان مهيار شاعراً من شعراء الحب ، ولكنه شاعر من طراز آخر غير الطراز الذي نعرفه عند العرب ، طراز

(١) الحقب : جمع حقاب ، وهو حزام
محل تشده المرأة إلى وسطها .
(٢) العذل : اللوم .

يظهر الإفراط في الحس والشعور ، بل هو طراز مائع ليس ليونة شديدة ، وقد انتشر هذا الطراز بعد مهيار واستمر إلى عصرنا الحديث ، وهو طراز ظهر في الشعر العربي حين أُتُرفت الحضارة ، وأُتُرف الحس والشعور على هذا النمط الذي نرى فيه مهيار يقول :

غار المحبون من أبصار غيرهم صَدًّا وَغِيْرَتْ عَلَى لَسْمِيَاءَ مِنْ بَصْرِ
ولأنها لغيره غير مألوفة ، فعهدنا بالمحبين أن يغاروا حقاً ، ولكننا لم نعهد أحداً يغار من نفسه بل يغار من بصره . لقد كان خليفاً به أن يحمّد هذا البصر ، وإن كان يريد أن يُبْعِد في التعبير والتفكير فليسلّك إلى ذلك طريقاً آخر ، فيه قرب ، ليقول لها إنه يريد أن يظلّ له بصره حتى يراها به ، ولكن مهيار كان يريد شيئاً آخر غير إظهار الدقة في الشعور ، كان يريد أن يعبر عن ليونة وميوعة فإذا هو لا يغار فقط من غيره ، بل هو يغار من بصره حتى يعلن إلى صاحبه ما اشتمل عليه من رهافة حسه ، بل من مرض حسه وما أصابه من هذه الميوعة الشديدة ، وانظر إليه يقول :

وَحَبِيّ لَذِكْرِكَ حَتَّى لَشَمْتُ مَتَّ مَسْلَكَهُ مِنْ فَمِ الْعَاذِلِ
فإنك ترى صورة أخرى لا تقل غرابة عن سابقتها ، فهذا هو ذا مهيار يلتمّ فم العاذل حين يذكر له صاحبه ، رأيت إلى هذا التصنع لإظهار الإفراط في الشعور ، بل لإظهار تلك الميوعة التي أخذت ترسخ أصولها وتستقر في هذا الديوان الضخم عند مهيار ، واقرأ فيه ما استطعت أن تقرأ فإنك ستشرف دائماً على هذه الميوعة الشديدة .

غزل مهيار والعناصر البدوية

على أن هناك جانباً آخر مهماً في غزل مهيار ، هو ما نراه عنده من تشبّه بالعناصر البدوية وحشدها في قصائده ، بحيث لا يمرُّ غزل في قصيدة دون أن

نحسّ بأنه لشاعر يقيم في نجد أو في الحجاز ، فدانماً صاحبتة أمامة أو الرّباب أو لمياء أو سعادى ، ودانماً هى من سكان مِنى أو الخيف أو قباء أو سلع ، وهو لذلك يكثر من ذكر الأماكن الحجازية والنجدية من مثل أحد وجُمع وسلم ونعمان والألال والمحصب وإضم وزمزم إلى جَمٍّ من هذه الأماكن التى تنشر في مطالع قصائده ، وهو إلى ذلك ما يزال يعنى بالحديث عن الأطلال عناية شديدة . وقد يعجب الإنسان لمزاوجة مهيّار بين ميوعته في غزله وبين ارتفاعه بهذا الغزل عن حياته المتحضرة إلى الحياة المبتدية وما فيها من شظف العيش وخشونة الحياة ، وحقاً أن ذلك يُشعر بشئ من التناقض عنده ، غير أنها حال عامة انتشرت في الشعر العربى لهذه العصور وعُرفت عند مهيّار وغيره كالمتنبى ؛ وكان يُعنى في نسيبه مثله بالبدويات على نحو ما مر بنا في الفصل السابق .

وأكبر الظن أن هذه الحال من التبدى في الغزل تسربت للشعراء من تأثرهم بأساليب المشيعة والمتصوفة في شعرهم الخاص ، إذ كان هؤلاء يتنحون بغزلهم منحى بدوياً ، يعبرون فيه بالأماكن النجدية والحجازية ، وكأنهم يريدون أن يعطوه بذلك ضرباً من العبادة والقداسة ، وهم لذلك يتشبثون خاصة بالأماكن المقدسة في الحجاز . وقد ربطنا سابقاً بين المتنبى وأساليب المتصوفة ، أما مهيّار فقد رأينا في أول هذا الفصل أنه كان متشعباً بل كان من غلاة الرافضة ، وقد نسحا بغزله هذا المنحى الذى يعبر فيه هذا التعبير الواسع عن حبه ، على الرغم مما قد يُظنّ بأن هذه العناصر البدوية تقيّد في خواطره وأفكاره . والحق أنها أعطت للغزل عند مهيّار وعند غيره من الشعراء ضرباً من الاتساع في التعبير عن الوجدان والعاطفة ، وماذا نطلب في الغزل ؟ ألسنا نطلب التعبير عن الحب والعواطف ؟ وهو تعبير ليس من الضروري له أن يرتبط بحياة الشعراء الحاضرة ، إنما هى العاطفة ينوع الشعراء في التعبير عنها ، وهم قد يعبرون بعناصر حاضرة ، وقد يرجعون إلى عناصر قديمة تشع منها ضروب مختلفة من المشاعر والأحاسيس . ولعل من الغريب أن نجد جماعة من النقاد المعاصرين يتلوّمون من يذهب

هذا المذهب من استخدام العناصر البدوية القديمة في الشعر ، كأنما التعبير عن العاطفة تعبير يقيده الحاضر ، وما الحاضر ؟ إن العاطفة أوسع من أن تقيّد بمكان خاص أو زمان خاص ، وربما كان التعبير بالعناصر الماضية يعطيها من الاتساع في التعبير ما لا يعطيها التعبير بالعناصر الحاضرة ، وما لنا نذهب بعيداً ؟ ! إن التعبير العاطفي إنما هو ضرب من الرمز عما في نفوسنا ، ومن حق الشعراء أن يرمزوا إليه بالعناصر الماضية أو العناصر الحاضرة ، وربما وجدوا في العناصر الماضية ما يسعفهم بالتعبير عما في نفوسهم تعبيراً أدق وأعمق ، عمق هذه العناصر في الماضي والقديم . وأكبر الظن أن ذلك ما دعا أصحاب التصوف والتشيع إلى أن يرتبطوا في شعرهم بتلك العناصر ، فقد اتخذوها للتعبير عن عواطفهم العميقة ، واستطاعوا أن يحدثوا بها ضرباً من الشعر الرمزي في اللغة العربية .

على كل حال كان مهياري أكثر من العناصر البدوية في شعره ، سواء منها ما يتصل بأسماء صواحيبه أو أماكنهم أو ما في هذه الأماكن من النباتات والأشجار والأودية والرياح ، كأن يقول في مطلع إحدى قصائده :

بَكَرَ العَارِضُ تحدوه النُّعْأى فسقاك الرِّىَّ يا دارَ «أُمَامَا» (١)
وتمشَّتْ فيكِ أرواحُ «الصَّبَا» يتأرجحْنَ بأنفاسِ «الخُزَامَى» (٢)

فإنك تراه يتشبه منذ المطلع بهذه العناصر القديمة ، وهي لا شك تعطى غزله ضرباً من الاتساع في التعبير ، وانظر إليه يقول في قصيدة أخرى تلك القطعة الجيدة المعروفة :

سَلَّ طريقَ العيسِ من «وادي الغَضَا» كيف أغسقتَ لنا رَأْدَ الضُّحَى (٣)
أَلْشَىءٌ غيرَ ما جسراننا نفضوا «نجداً» وحلّوا «الأبطحا»
يا نسيمَ الصُّبْحِ من «كاظمية» شدَّ ما هجمتَ الجوى والبُرْحَا
«الصَّبَا» ، إن كان لا بد ، «الصَّبَا» إنها كانتْ لقلبي أروْحَا

(٢) الخزامى : نبات طيب الرائحة .
(٣) العيس : الإبل . رأد : ارتفاح .

(١) العارض : السحاب . النعأى : ريح الجنوب .

يا نداماي « سَلْعٍ » هل أرى ذلك المَغْبَقَ والمُصْطَبِحَا (١)
اذكرونا ذكرنا عَهْدَكُمْ رُبَّ ذكري قَرَبْتُ من نَزَا
واذكروا صَبَاً إذا غَنَى بكم شرب السَدَمِ وعافَ القَدَا

ولا يروعك الآن ما تجد في هذه القطعة من موسيقى جيدة فهي لا تطرد له في بقية قصيدته فضلاً عن قصائده الأخرى ، إنما هي أبيات وقطع تأتي نادرة في ديوانه تستقيم له الموسيقى فيها ويستقيم له التعبير . على أن جمال هذه القطعة في الواقع يأتي قبل كل شيء مما فيها من تواجد وحنين ، وهو لا ينقلب إلى تلك الميوعة التي نعرفها في مهيار ، ولذلك يقع منا موقعاً طريفاً . وحقاً أننا لا ننكر الوجد في الغزل ولكننا ننكر الميوعة وما يطوى فيها من ليونة وتخت . ولعل أهم شيء جعل مهيار لا يسقط في غزله سقوطاً تاماً هذه العناصر البدوية التي كان يستعين بها في شعره والتي كانت تطوى في داخلها جانباً من الشعور بالآلم والحزن . وهو شعور جاء مهيار من تشيعه ، فالشيعة دائماً محزونون ، وهم لذلك دائماً يشعرون بالآلم ، وقد تسرب هذا الآلم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيار فشع منه حنين وتواجد بل لإغراق في الحنين والتواجد ، وكأنما نقرأ في ديوان مهيار لشاعر متشيع ، بل نحن نقرأ حقاً لشاعر متشيع يحز الآلم في صدره ، وهو ألم يفضي به إلى هذا التواجد في الحب ، ولعل ذلك ما جعل المتصوفة يغنون بغزله ، فهم يذكرون أن من سماعهم قوله (٢) :

من ناظر لي بين « سَلْعٍ » و « قُبَا » كيف أضاء البرقُ أم كيف خَبَا (٣)
نَبَّهَنِي وَمَيَّضُهُ وَلَمْ تَنَمُ عيني ولكن ردَّ عَمَقُلاً عَزَبَا
برقٌ له قد صار قلبي خافقاً واستبردته أضلعي ملتها
يا لبعيدٍ من « ميني » دَنَا بِهِ - يوهمني الصدق - بِرَيْقٍ كَدَبَا

(٢) محاضرات الأبرار لابن العربي ١/ ٢١٤ .
(٣) قاء : موضع قرب المدينة .

(١) المغبق : مكان الغبوق وهو الشرب في المساء ، والمصطحب : مكان الصبح ، وهو الشرب في الصباح . وقد ذكرها على التشبيه .

ولنسجم سحرٍ « بحاجيرٍ » ردتْ به عهدَ الصَّبَا ريحُ « الصَّبَا »^(١)
 أليَّةٌ ما فتح العطَّارُ عن أعبقَ منه نفساً وأطيبا
 سئل من يدلُّ الناشدين « بالغصفا » على الطَّريدِ ويردُّ السَّلْبَا
 أراجعُ لى والمنى هذَهانةُ فطالعُ نجمُ زمان غرَبنا
 وطوفةُ بين القباب « بمنى » لا خائفنا عيناً ولا مرتقبا

وليس من شك في أن هذه المقطوعة تمثل روح المتصوفة لا بما فيها من الأماكن الحجازية فقط بل بما في داخلها من التواجد في الحب. وهذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أن التشيع والتصوف أصبحا منذ القرن الرابع أصلين مهمين من أصول الشعر العربي، فهما يدخلان في المواد التي تكونه، إما لأن الشاعر من المتصوفة أو من المتشيع، أو لأنه يستعير من هاتين البيئتين في شعره، كما رأينا عند المتنبي، إذ أدخل كثيراً من مواد التصوف وعناصره في ألفاظ شعره وعباراته. وهذا هو سر ما نجده من صلة واضحة بين الشعر العربي العام وشعر المتشيع والمتصوفة، وهل هناك من فارق بين مقدمات مهيار وشعر شاعر متصوف كابن الفارض؟ إن القصيدة عندهما جميعاً تُسلَّ بهذا التواجد في الحب، ثم بتلك البقع الحجازية وما تنشره في الشعر من حنين عاطفي غريب. وحقاً امتاز المتصوفة باتساع الرمز في التعبير عن حبهم الإلهي، ولكن أى رمز؟ إنهم كانوا يرمزون بنفس هذه المواد البدوية والعناصر القديمة التي كانت تتخذ أيضاً كرمز عند شعراء الحب الإنساني، فتعبر هذا التعبير الفسيح الذي ينطلق فيه الخيال ويسبح فيه الشعور والوجدان.

٦

المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات

ونحن نعود فنقرر أن هذه العناصر البدوية السابقة في شعر مهيار هي كل ما كان يحمله من السقوط، فقد أصبح الشعر عنده ضرباً من التلفيق والطول

(١) الحاجر: جبل بديار غطفان شرق المدينة.

الشديد ، وهو طول ما يزال به حتى يحدث السأم والملل ، إذ لم يكن يستعين عليه بثروة عقلية ، إنما كان يستعين عليه ببسط الأسلوب ونشره ، وارجع إلى الموضوع العام الذى يشغله فى ديوانه ، ونقص شعر المديح فلأنك تراه يفقد أصباغه العقلية القديمة التى رأيناها عند أبى تمام ، بل هو يفقد أصباغه الحسية ، وكأنى به يتحول كما تحول الغزل إلى ضرب من المديح الباهت ، بل إن الغزل لم يسقط عند مهيار كما سقط المديح لأنه عرف كيف يستعين عليه بالعناصر البدوية القديمة ، وما يمكن أن تعطيه من اتساع فى التعبير ، أما المديح فلم يستطع أن يتحول بينه وبين هذا السقوط . وهذا هو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعر العربى أخذ يركد منذ القرن الرابع ، فلم يعد فيه من جديد رائع سوى أن تتجمع مواد القديمة ؛ وهى مواد أثرية إن لم تُعن بها الأيدى الحديثة فتقدت كل ما لها من روعة فنية .

والحق أن مهيار لم يستطع أن ينوع فى معانى المديح ، إذ كانت تنقصه الثقافة ، وكان ينقصه العمق ، وهو كذلك لم يستطع أن يحتفظ للعبارة بمنطق العرب الأصيل ، كما احتفظ لها الشريف الرضى والمتنبى وأمثالهما ، بل لقد ذهب يطيل فيها ويسرف فى هذا الطول ، بما كان يبسط من الأفكار والصور القديمة . وأضر هذا الصنيع بقصائده لأن الشعر الغنائى حين يُبسط كل البسط تصبح خطوطه مهوشة وألوانه مضطربة .

لم يكن مهيار يُحكم التعبير فى قصيدة المديح ، إذ كان لا يزال يطيل فيها هذا الطول الممل الذى ينتهى بها إلى ما يشبه الرسالة من الرسائل ، فهى تبدأ ببراعة الاستهلال ، وتنتهى بالدعاء ؛ وتمتلئ بينهما بالحشو وما يَطْوَى من تمكك وتلفيق ، وكأنما أجذبت الحضارة العربية أو أجذب التفكير الفنى ، فليس هناك من جديد سوى هذا « الأسلوب المنبسط » الذى ينشر الفكرة المطوية فى أبيات كثيرة . ولعل من الطريف أن نذكر هنا ما رواه صاحب الأغاني عن عبد الملك ابن مروان من أنه كان يقول للشعراء « تشبهوننى مرة بالأسد ومرة بالبازى ومرة بالصقر ، ألا قلت كما قال كعب الأشقرى :

ملوكٌ ينزلون بكل ثَغِيرٍ إذا ما الهامُ يومَ الرُّوع طارا^(١)
رِزَّانٌ في الأمور ترى عليهم من الشَّيخ الشَّمائل والنَّجَّارا^(٢)
نجومٌ يُهْتَدَى بهم إذا ما أخو الظلماء في الغمرات جارا^(٣)

ولو أن عبد الملك عاش إلى عصر مهيار ووجدته ومن حوله من الشعراء يبدئون ويعيدون في صور المديح المحفوظة لكان ذلك أشد إيلاءً لنفسه . على أننا نلاحظ أن هذه المعاني التي ذكرها لكعب الأشقرى وأمثالها قد تدولت واستفدت في العصر العباسي بحيث لا نصل إلى مهيار حتى نجد الشاعر العربي يقصر عمله على تلفيقها لجميع الممدوحين في مختلف المناسبات بدون تفريق ، ومن غير اختلاف في التطبيق .

ونحن لا نتلو م مهيار وغيره من الشعراء لاستعارتهم في المديح الصور المحفوظة والأفكار الموروثة ، ولكننا نتلومهم لأنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى هذه الصور والأفكار ثروة زخرفية من التصنيع العقلي والحسي ، كما كان الشأن عند أبي تمام ، وهل نستطيع أن نقرن قصيدة لمهيار بقصيدة عمورية وما رأيناه هناك من مزج أبي تمام بين عناصر الثقافات المختلفة حتى استوت له موسيقاه الرائعة في تلك القصيدة ؟ وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن من أهم الأسباب في خمود قصيدة المديح لهذه العصور أنها فقدت غالبا الحادث الخطير الذي تُنشَدُ فيه والذي يُكسبها ضرباً من الحيوية والقوة على نحو ما نرى عند أبي تمام حين مدح المعتصم بقصيدة عمورية ، وعلى نحو ما نرى عند المتنبي في مديحه لسيف الدولة حين كان يصف وقائعه مع الروم . غير أننا لا نتقدم بعد المتنبي إلى مهيار حتى يصبح المديح عملاً رسمياً يقال في المناسبات كتهنئة بنيرُوز أو عيد أوزارة ، ولم يعد هناك — إذا نحن استثنينا الحروب الصليبية — من البواعث والحوادث الهامة ما يدفع إلى نظمها ، وما يعطيه حدة أو قوة ؛ واستمر ذلك شأنه حتى العصر الحديث ،

(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٨٧/١٤

والغمرات : الشدائد .

(١) الهام : الرويس .

(٢) رزان : جمع رزين . الشمائل :

الطباع . النجار : الأصل والحسب .

٣٧٥

ومهما يكن فقد أصبحت قصيدة المديح عند مهيار وغيره من شعراء هذه العصور غالباً قصيدة مناسبة ، ولم يعد لها شيء من اللذة والروعة الفنية ، وبذلك تحول شعر المديح في اللغة العربية إلى ما يمكن أن نسميه شعراً التهانى أو « شعر المناسبات » فقد انطفأت منه كل شعلة يمكن أن تندفع منها حرارة أو ينبعث منها توهج ، ولم يبق فيه ولا في غيره من موضوعات الشعر سوى هذا التلقيق الذى وصفناه عند مهيار ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت المعرى ينفر فى لزومياته من هذا الشعر الذى لا نجد فيه أفكاراً نادرة ولا ثروة زخرفية واسعة .

الفصل الرابع التعقيد في التصنع

أراني في الثلاثة من سجونى
لفقدى ناظرى ولزوم بينى
فلا تسأل عن الخبر النبيث
وكون النفس في الجسم الخبيث
(أبو العلاء المعري)

١

أبو العلاء : نشأته وحياته وثقافته

رأينا الشعر عند مهيار يصبح ضرباً من التلفيق الخالص ، وكأنما جمد الشعر العربي وأصبح من الصعب أن يتحول إلى طرائف جديدة إلا ما رأينا عند المتنبي من تصنعه لصيغ الثقافات المختلفة وما يَطْوِي هذا التصنع من تعقيد . ونحن لا نمضي بعد المتنبي إلى النصف الثاني من القرن الرابع ثم القرن الخامس حتى نجد شاعراً شامياً يبلغ بهذا التعقيد غايته ، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعروف باسم المعري نسبة إلى « مَعْرَةَ النعمان » وهي بلدة بين حلب وحماة ، وكان يُكنى أبا العلاء ، وذكر ذلك في شعره إذ يقول :

دُعِيتُ أبا العلاء وذاك مَسِينٌ ولكنَّ الصحيح أبو النزولِ

وقد وُلِدَ أبو العلاء سنة ثلاث وستين وثلاثمائة ، ولم يبلغ الرابعة من عمره حتى اعتلَّ علَّةُ الجدري التي ذهب فيها بصره . وأشار إلى ذلك في إحدى رسائله إلى داعي الدعاة ، إذ يقول : « وقد علم الله أن سمعي ثقیل ، وبصري عن الإبصار كليل ، وقُضِيَ عليّ وأنا ابن أربع ، لا أفرِّق بين البازل والرُّبْع »^(١) وكان يقول : « لا أعرف من الألوان إلا الأحمر لأنني ألبست في الجدري ثوباً مصبوغاً بالعُصْفُر ، لا أعقل غير ذلك »^(٢) .

(١) معجم الأدباء لياقوت (طبعة مرجليوث) (٢) بنية الوعاة للسبوطي (طبع مطبعة السعادة)
١٩٨/١ والرَّبيع : الفصل ، والبازل : الجعير ص ١٣٦ .
في تاسع سنه .

وقد خرج أبو العلاء من بيت علم وشعر وقضاء ، فأبأوه كانوا يتولون قضاء المعرة ، وتحدث عنهم ياقوت في ترجمته له حديثاً مستفيضاً ، ذكر لم فيه طرفاً من أشعارهم . وكان لهذا الميراث العلمي أثره في تربية المعري ، إذ جعله يميل للبحث والدرس ، وأيضاً فإن فَقْدَ بصره حدد موقفه ، وجعله يطلب العلم وَيُسْتَفْتُ به ، وبدأ أبو العلاء بهذا الدرس والتحصيل في المعرة ، إذ تتلمذ على أبيه ومن في بلدته من تلامذة ابن خالويه . يقول القفطي : « ولا كبر أبو العلاء ووصل إلى سِنِّ الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده كبنى كوثر ومن يجرى مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته ، وقيد اللغة عن أصحاب ابن خالويه أيضاً ، وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك ، فرحل إلى طرابلس الشام وكانت بها خزائن كتب وقفها ذوو اليسار من أهلها ، فاجتاز باللاذقية ونزل دير الفاروس ، وكان به راهب يشدو شيئاً من علوم الأوائل ، فسمع منه أبو العلاء كلاماً من أوائل أقوال الفلاسفة حصل له به شكوك لم يكن عنده ما يدفعها به ، فعلق بخاطره ما حصل به الانحلال وضاق عَطَشُهُ عن كتمان ما تحمله من ذلك حتى فاه به في أول عمره وأودعه أشعاراً له » (١) .

وقد يكون القفطي ألقي بخبر لقاء أبي العلاء لراهب دير الفاروس دون تثبت ، تعليلاً لأبيات وضعت على لسانه ، وليست في اللزوميات ولا سقط الزند تجري على هذه الصورة :

في اللاذقية فتنة ما بين أحمدَ والمسيح
هذا بناقوس يدقُّ وذا بمثلثة يصيح
كلُّ يُعَزِّزُ دينه يا ليت شعري ما الصحيح

ويظهر من اللزوميات أن أبا العلاء كما درس العلوم اللغوية والشرعية درس المسيحية واليهودية في أثناء تطوافه بالشام وأدياره . ولما بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاماً ورزقه صوم الدهر فلم يفطر في السنة والشهر إلا في العيدين (٢) . وفي

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء (طبع دار الكتب) ص ٣٠ .
(٢) الحضارة الإسلامية ١١٠/٢ .

سِنَّ السَّادِسَةِ وَالثَّلَاثِينَ رَحَلَ إِلَى بَغْدَادٍ؛ وَلَقِيَ عُلَمَاءَهَا مِنْ أَمْثَالِ الرَّبَّعِيِّ وَالْوَاكِعِيِّ
وَالسَّكَّرِيِّ وَالْمُرْتَضِيِّ^(١)، وَقَدْ لَقِيَهِ الْأَوَّلُ وَالْآخِرَ لِقَاءً سَيِّئاً، وَفَارَقَهَا وَهُوَ
يَقُولُ :

رَحَلْتُ فَلَا دُنْيَا وَلَا دِينَ نَلِيتُهُ وَمَا أَوْبَيْتُ إِلَّا السَّفَاهَةَ وَالْخُرْقُ

وَلَمَّا عَادَ إِلَى الْمَعْرِعَةِ التَّزَمَ ثَلَاثَةَ أَشْيَاءَ : « نَبْذَةُ كَنْبُذَةِ فَيْتِي النُّجُومِ وَانْقِضَابُ
مِنَ الْعَالَمِ كَانْفِضَابِ الْقَائِمَةِ^(٢) مِنَ الْقُوبِ وَثَبَاتُهَا فِي الْبَلَدِ إِنْ حَالَ أَهْلُهُ مِنْ خَوْفِ
الرُّومِ »^(٣). وَسَمَّى نَفْسَهُ (رَهْنِ الْحَبْسِينَ) يَعْنِي حَبْسُ نَفْسِهِ فِي الْمَنْزِلِ، وَحَبْسُ
بَصَرِهِ عَنِ الرَّؤْيَةِ^(٤). وَمَكَثَ فِي هَذَيْنِ الْحَبْسَيْنِ نَحْوَ خَمْسِينَ عَاماً أَلْفَ
خِلَالِهَا تِلْكَ الْكُتُبَ الْكَثِيرَةَ الَّتِي رَوَاهَا لَهُ يَاقُوتٌ فِي مَعْجَمِهِ، وَهِيَ تُدَلُّ عَلَى
أَنَّهُ كَانَ وَاسِعَ الثَّقَافَاتِ سَعَةً شَدِيدَةً، فَهُوَ يَعْرِفُ الدِّيَانَاتِ وَالْمَعْتَقَدَاتِ الْمُخْتَلِفَةَ
كَمَا يَعْرِفُ الْفَلَسَفَةَ وَالتَّنَجِيمَ وَالتَّارِيخَ وَالتَّصَوُّفَ، وَمَا يُطَوَّى فِي ذَلِكَ مِنْ ثَقَافَاتِ
يُونَانِيَّةٍ وَفَارَسِيَّةٍ وَهِنْدِيَّةٍ، وَعُنَى عَنَايَةً خَاصَّةً بِالثَّقَافَةِ الْلُغَوِيَّةِ فَأَلْفَ فِي النَّحْوِ
وَالْعَرُوضِ، وَتَصْنَعُ لِلْغَرِيبِ فِي جَمِيعِ آثَارِهِ. وَلَيْسَ مِنَ الْمُبَالِغَةِ أَنْ نَزْعِمَ أَنَّهُ كَانَ
إِمَاماً مِمْتَازاً مِنْ أُمَّةِ الْلُغَةِ فَلَيْسَ هُنَاكَ شَاذَةٌ لُغَوِيَّةٌ إِلَّا وَهُوَ يَعْرِفُهَا وَيَسْلُكُهَا فِيمَا يَكْتُبُ
مِنْ نَثَرٍ أَوْ نَظْمٍ، وَكَانَ السَّابِقُونَ يَلَاظُونَ مَهَارَتَهُ فِي هَذَا الْجَانِبِ، فَالْصَّفْدِيُّ
يَعْدُدُ مِنْ رُزُقُوا السَّعَادَةَ فِي أَشْيَاءٍ لَمْ يَأْتِ بَعْدَهُمْ مِنْ نَاحِيَا وَيَذْكُرُ مِنْهُمْ أَبَا الْعَلَاءِ
فِي الْإِطْلَاعِ عَلَى الْلُغَةِ. وَيَقُولُ التَّبْرِيزِيُّ : « مَا أَعْرَفَ أَنَّ الْعَرَبَ نَطَقَتْ بِكَلِمَةٍ
وَلَمْ يَعْرِفْهَا الْمَعْرِعِيُّ » وَكَانُوا يَقْرُنُونَهُ إِلَى ابْنِ سَيِّدِهِ الْلُغَوِيِّ الْمَعْرُوفِ. وَيَقُولُونَ :
« كَانَ بِالْمَشْرِقِ لُغَوِيٌّ وَبِالْمَغْرِبِ لُغَوِيٌّ فِي عَصْرِ وَاحِدٍ لَمْ يَكُنْ لِهَاجَا ثَالِثٌ وَهُمَا
أَبُو الْعَلَاءِ وَابْنُ سَيِّدِهِ »^(٥). وَحَظْنَا أَنَّ أَبَا الْعَلَاءِ كَانَ مُثَقِّفاً لُغَوِيَّةً وَاسِعَةً،
وَكَانَ يَضِيفُ إِلَيْهَا هَذَا الْخَلِيطَ الْمُضْطَرِبَ مِنْ ثَقَافَاتِهِ الْكَثِيرَةِ وَخَاصَّةً مَا اتَّصَلَ
بِالثَّقَافَةِ الْفَنِيَّةِ مِنَ الشَّعْرِ إِذْ كَانَ يُعْنَى عَنَايَةً شَدِيدَةً بِجَمْعِ الْأَفْكَارِ وَالصُّوَرِ

(١) تَعْرِيفُ الْقَدَمَاءِ بِأَبِي الْعَلَاءِ ص ٥١٥ .
(٢) الْقَائِمَةُ : الْفَرَحُ . الْقُوبُ : الْبَيْضُ .
(٣) رِسَالَتُ أَبِي الْعَلَاءِ (طَبْعُ مَرْجِلِيُوث) ص ٣٤ .
(٤) مَعْجَمُ الْأَدْبَاءِ ١ / ١٧٠ .
(٥) انْظُرْ فِي هَذِهِ النُّصُوصِ كِتَابُ (أَبِي الْعَلَاءِ)
وَمَا إِلَيْهِ الرَّاجِعُونَ .

القديمة وحشدها في أشعاره وكتاباتة على نحو ما نرى في الفصول والغايات واللزوميات، وكأنه كان يؤلف شعره للمثقفين خاصة فهو يجمع لهم فيه كل ما يعرفونه من ضروب الثقافات وألوان المعرفة، وخاصة المعرفة الفنية وما يطوون فيها من صور غريبة ولفظ غير مألوف حتى يستولى على أفئدتهم بهذه الطرائف النادرة التي كانت تُعبدُ بدءاً جديداً في هذه العصور، والتي كان الناس والنقاد يقيسون بها مهارة الشاعر وإبداعه .

٢

ذكاء أبي العلاء وحفظه

كان أبو العلاء ذكياً ذكاءً شديداً سريع الخاطر دقيق الحس حتى لا يروى المصيصي الشاعر أنه كان يلعب بالشطرنج والرد^(١) . وروى الرواة أن أبا محمد الخفاجي الحلبي دخل عليه وسلم ولم يكن يعرفه ، فردّ عليه السلام وقال : هذا رجل طوال ، ثم سأله عن صناعته فقال : أقرأ القرآن ، فقال : اقرأ على شيئاً منه فقرأ عليه عَشْرًا ، فقال له : أنت أبو محمد الخفاجي الحلبي ؟ فقال نعم ، فسئل عن ذلك ، فقال : أما طواه فعرفته بالسلام ، وأما كونه أبا محمد فعرفته بصحة قراءته وأدائه بنعمة أهل حاب ، فإنني سمعت بحديثه^(٢) . وذكر القفططي أنه كان له سرداب إذا أراد الأكل نزل إليه وأكل واستترأ ، ثم يقول : إنه نزل إليه يوماً وأكل شيئاً من رُبٍّ أو دِيس^(٣) ونقط على صدره منه يسير وهولاً يشعر به ، فلما جلس للإقراء لمح بعض الطلبة فقال : يا سيدي أكلت ديساً فأسرع بيده إلى صدره ومسحه وقال نعم ، لعن الله النّهم ، فاستحسن منه سرعة فهمه بما على صدره ، وأنه الذي أُشعر به^(٤) . وليس من شك في أن هذا كله يدل على أن أبا العلاء كان مرهف الحس إرهافاً شديداً ، وهو إلى

(١) تمة التيمة للثعالبي ص ٤ .

(٢) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٥١ . (٤) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٣) الرب : حصارة بعض الثمار . والدبس :

ذلك كان سريع الحفظ أيضاً سرعة شديدة . روى ابن فضل الله العمري في .. مالك الأبصار أنه لما دخل بغداد أرادوا امتحانه فأحضروا دستور الخراج الذي في الديوان وجعلوا يوردون ذلك عليه مياومة ، وهو يسمع إلى أن فرغوا ، فابتدأ أبو العلاء وسرد عليهم كل ما أوردوه عليه^(١) . ويرى القفطي أنه كان يحفظ ما يمر بسمعه « وأن رجلاً من اليمن وقع إليه كتاب في اللغة سقط أوله وأعجبه بجمعه وترتيبه فكان يحمله معه ويحج ، فإذا اجتمع بمن فيه أدب أراه إياه وسأله عن اسمه واسم مصنفه ، فلا يجد أحداً يخبره بأمره ، واتفق أن وجد من يعلم حال أبي العلاء فدلّه عليه ، فخرج الرجل بالكتاب إلى الشام ووصل إلى المعرة واجتمع بأبي العلاء وعرفه ما حاله ، وأحضر الكتاب وهو مقطوع الأول ، فقال له أبو العلاء : اقرأ منه شيئاً ، فقرأ عليه ، فقال له أبو العلاء : هذا الكتاب اسمه كذا ومصنفه فلان ، ثم قرأ عليه من أول الكتاب إلى أن وصل إلى ما هو عند الرجل ، فنقل عنه النقص ، وأكمل عليه تصحيح النسخة ، وانفصل إلى اليمن فأخبر الأدباء بذلك . وقد قيل إن هذا الكتاب هو ديوان الأدب للفارابي اللغوي ، وهو مضبوط على أوزان الأفعال^(٢) . »

كان أبو العلاء قوى الحافظة — على ما يظهر — قوة شديدة ، وكان لا يُقَرَأ عليه كتاب إلا حفظ منه أطرافاً حتى ليروى الرواة أنه لما ذهب إلى بغداد طلب أن تُعرض عليه الكتب التي في خزائنها فكان كلما قُرئ عليه شيء حفظه ، وهم يروون أنه كان يحفظ المحكم والمخصّص وأنه أملاهما من صدره^(٣) ! ! . ولا تقف القصص بحفظ أبي العلاء عند نصوص اللغة العربية وكتبها ، بل لأنها لتمد فتزعم أنه كان يحفظ ما يسمعه بين رجلين بالفارسية أو بالأذربيجية^(٤) . وربما كان كثير من هذه القصص مبالغاً فيه ولكنها مع ذلك تدل على أن الرجل اشتهر في عصره بمدة الذكاء وسرعة الحفظ . يقول ابن العديم : « كان أبو العلاء

(١) تعريف القديما ص ٢٢٦ .

(٢) تعريف القديما ص ٣٣ .

(٣) ٢٢٥ .

(٤) الثور السافر للميدروسي (طبع بغداد) ص ٤١٢ .

على غاية من الذكاء والحفظ ، وقيل له : بم بلغت هذه الرتبة في العلم ؟ فقال :
ما سمعت شيئاً إلا حفظته ، وما حفظت شيئاً فنسيته (١) .

٣

الزوميات وتشاؤم أبي العلاء

بدأ أبو العلاء حياته الفنية في الشعر بتقليد المتنبي إذ كان يتعصب له تعصباً شديداً (٢) . وسقط الزند هو خير ما يفسر هذا الطور من تقليده إذ نراه ينظم على طريقة المتنبي السابقة ، فهو يعتد بالغريب والشاذ في التراكيب ، كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة والتغنى بالفيافي والحكم والأمثال والفخر بنفسه وذم الدهر والشكوى منه على نحو ما رأينا عند المتنبي ، إذ كان يردد جميع النغم الذي سمعناه عنده . وكان لا يضيف إلى ذلك جديداً إلا عنايته الواسعة بالجناس . وما يزال أبو العلاء على هذه الحال من التقليد حتى يتبين نفسه فيستقل عن المتنبي ويؤلف لزومياته ، وهي من طراز جديد إذ نراها تتضمن نقداً للحياة الاجتماعية مع دعوة واسعة إلى الزهد والتقصيف ورفض الدنيا ، يسوده في ذلك كله تشاؤم واسع ، فالحياة كلها آلام ونصب وعذاب . وكان الشعراء قبل أبي العلاء يعنون بهذا الجانب وخاصة أبا العتاهية والمتنبي ، أما أبو العتاهية فله مقطوعات كثيرة في ذم الدنيا والدعوة إلى الزهد فيها لأنها دائماً مشوبة بالأكدار ، وأما المتنبي فقد أشاع في ديوانه — وأكثره مديح — ضرباً واسعاً

إلا قوله (لك يا منازل في القلوب منازل)
لكفاء فضلاً نفضب المرتضى ، وأمر فصح
برجله وأخرج من مجلسه ، وقال لمن يحضرته
أندرون أي شيء يريد بهذه القصيدة فلم يجب
أحد فقال يريد قول المتنبي فيها :
وإذا أنتك مدسى من ناقص
فهو الشهادة لى بأنى كامل
انظر في ذلك معجم الأدباء لياقوت ١٦٩/ .

(١) تعريف القديس بأبي العلاء ص ٥٥١ .
(٢) كان أبو العلاء يتعصب للمتنبي ويزعم أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده مثل أبي نواس وأبي تمام ، وكان يسمى كل شاعر باسمه فإذا قال الشاعر فقط عرف أنه يريد المتنبي ، ونحن نعرف قصته في بغداد مع المرتضى فقد تنقص المتنبي يوماً فاعترضه أبو العلاء وقال له : لو لم يكن المتنبي من الشعر =

من التشاؤم يعمه نقد شديد للحياة الاجتماعية ؛ وبيان لما في الدنيا من آلام وتفكير في حقائق الحياة والموت . وليس من شك في أننا إذا أردنا أن نبحث عن أصول الأفكار في اللزوميات وجدناها جميعاً عند المتنبي على نحو ما مرّ بنا في غير هذا الموضع .

ولإذن فموضوع اللزوميات ليس جديداً وما نرى فيها من تشاؤم ودعوة إلى الزهد في الحياة وسرد للحكم والعظات ، كل ذلك ليس جديداً خالصاً ، فقد وُجد قبل أبي العلاء ، غير أن من الحق أن نشهد بأنه كبيره ووسعه واستطاع أن يخرجها في ديوان خاص به يؤلفه على الحروف الهجائية ؛ ويملؤه بهذا التشاؤم الواسع وما ينطوي فيه من وصف للدنيا بأنها دار آلام وعذاب ؛ وقد ذهب يستعرض الحياة فيها من جميع جوانبها وينقدها نقداً ساخراً في جرأة وصراحة صريحة كأن يقول في نقد الحياة السياسية :

وأرى ملوكاً لا تحوط رعيّةً فعلام تُؤخذُ جزيةً ومكوسُ
أو يقول في نقد حكام عصره :
يسوسون الأمور بغير عقلٍ وينفذُ أمرهم فيقال ساسة
فأف من الحياة وأف مني ومن زمنٍ رياسته خساسة
أو يقول :

ملُ السقام فكم أعاشر أمةً أمرتُ بغير صلاحها أمراًؤها
ظلموا الرعيّة واستجازوا كيدَها فعندوا مصالحها وهم أجراًؤها

فإذا ترك الحياة السياسية نظر في الحياة العامة للناس وما يسودها من رياء ونفاق وما يعمها من حب للمادة ، وما ينطوي فيها من شر ، فإذا هو ساخط على الدنيا والناس من حوله سخطاً شديداً ، وإذا هو ينقلب عليهم حقناً مغيظاً يذمهم ويدم الدنيا معهم ذماً شنيعاً ، كأن يقول :

يَحْسُنُ مَرَأَى لِبْنِي آدَمَ وكلهم في الذوق لا يعذبُ
أفضل من أفضلهم صخرةً لا تظلمُ الناسَ ولا تكذبُ

أو يقول :

لعمرك ما الدنيا بدار إقامة
ولا الحى في حال السَّلامة آمينُ
وإنَّ وليدًا حَلَّهَا لَمُعَذِّبٌ
جرت لسواه بالسعودِ أيا مَنُ

أو يقول :

عجبتُ للأمِّ لما ماتَ واحدُها
همُّ أسارى منايهم فما لهمُ
بكنتُ وساعدها ناسٌ يبكُونُ
إذا أتاهم أسيرٌ لا يتفكُونُ

أو يقول :

نُفْسِي وَنُفْضِي فِي ضِلَالَاتِنَا
فَنَسْأَلُ الْوَاحِدَ لِنَقْذَا
وما على الغرباء إلا سَقِيهِ
من عالم السوء الذى نحن فيه

أو يقول :

خَسِيسَتِ يَا أُمَّنَا الدُّنْيَا فَأَفْ لَنَا
وعلى هذا النمط استمر أبو العلاء يهاجم هذا العالم بكل ما فيه ، فقد كان
يتراءى له في صورة حمقاء منكرة ، وتمادى به تشاؤمه فهجا آدم وحواء
والناس جميعاً :

إنَّ مَازَتْ النَّاسَ أَخْلَاقٌ يَعَاشُ بِهَا
أو كان كل بني حواء يُشَبِّهِي
فإنهم عند سوء الطبع أسوأ
فبئس ما ولدت للناس حواء
وكان لحواء وبناتها حظ واسع من هذا الهجاء ، فهنَّ أصل هذا البلاء
في الأرض وأصل هذا النسل الذى يعيش في دار النحس والشقاء :

فليت حَوَّاء عَقِيمًا غَدْتُ لا تلد الناسَ ولا تَحْبِلُ

بل ليت الناس يمتنعون عن النسل والزواج حتى يتحطم هذا العالم الذى يسير
هذه السيرة العرجاء في توزيع الخطوظ والأرزاق :

لو أنَّ كل نفوس الناس رائيةٌ
لعطَّلوا هذه الدنيا فما ولدوا
كرأى نفسٍ تناهت عن خطاياها
ولا اقتنوا واستراحوا من رزايها
إذن ما قام هذا العالم الفاسد ، الذى لا يستطيع أبو العلاء أن يفهم له

نظاماً ! إنه شر خالص ! وليس لهذا الشر من دواء إلا أن يتحطم فنستريح الراحة الكبرى ، فإن لم يتحطم هذا العالم من نفسه فلنحطمه نحن بأيدينا هذا التحطيم السلبي ، فنعطّل الزواج والتناسل ، ولعله من أجل ذلك كان يهاجم المرأة هجوماً عنيفاً ، كأن يقول :

ومن صفات النساء قِدَمٌ مَا أَنْ لَسَنَ فِي الْوَدِّ مُنْصِيفَاتٍ
وما يَبِينُ الْوَفَاءُ إِلَّا فِي زَمَنِ الْفَقْدِ وَالْوَقَاةِ
أو يقول :

أَلَا إِنَّ النِّسَاءَ حِبَالٌ غَيٌّ بِهِنَّ يُضَيِّعُ الشَّرَفُ التَّلِيدُ

ويستمر أبو العلاء في ترديد هذا السخط على الحياة والناس الذين يحبون فيها من رجال ونساء . والإنسان لا يتابعه في لزومياته حتى تكثر في سمعه هذه الأنغام التي تدل على أنه مغيط من الناس جميعاً غيطاً شديداً ، فهو حنق عليهم ضيق بهم وبكل شيء فيهم حتى تقواهم ودينهم :

نَادَتْ عَلَى الدِّينِ فِي الْآفَاقِ طَائِفَةٌ يَا قَوْمِ مَنْ يَشْتَرِي دِينًا بِلَدِينَارٍ
جَنَدُوا كِبَائِرَ آثَامٍ وَقَدْ زَعَمُوا أَنَّ الصِّغَاثِرَتِجْنِي الْخُلْدُ فِي النَّارِ

ويقول في بعض الوعظ والنسك :

بِخَيْفَةٍ اللَّهُ تَعَبَّدْتَنَا
تَأْمُرُنَا بِالزَّهْدِ فِي هَذِهِ الـ وَأَنْتَ عَيَّنْتَ الظَّالِمَ اللَّاهِي
لَدُنِّيَا وَمَا هَمُّكَ إِلَّا هِي

ويقول :

تَوَهَّمْتَ يَا مَغْرُورُ أَنَّكَ دَيِّنٌ عَلَى يَمِينِ اللَّهِ مَا لَكَ دِينٌ
تَسِيرُ إِلَى الْبَيْتِ الْحَرَامِ تَنْسُكًا وَيَشْكُوكَ جَارٌ بِائِسٌ وَخُلْدِينٌ

ويقول أيضاً :

سَبَّحْ وَصَلِّ وَطُفْ بِمَكَّةَ زَائِرًا سَبَّعِينَ لَا سَبْعًا فَلَسْتَ بِنَاسِكَ

وكما يهاجم الوعظ والنسك وغيرهم من علماء الدين يهاجم المتصوفة أيضاً هجوماً عنيفاً ، وكان يسخر خاصة من الرقص الذي شاع بينهم في عصره على

نحو ما نعرف الآن في حلقات الذكر . يقول :

تزيّنوا بالتصوف عن خلداعٍ فهل رُزّت الرّجال أواعتميت^(١)
وقاموا في تواجدهم فداروا كأنهم^(٢) ثمّال^٣ من كُمت^(٢)
ويقول أيضاً :

تستروا بأمورٍ في ديانتهم وإنما دينهم دين الزناديقِ
نكذب العقل في تصديق كاذبهم والعقل أولى بإكرام وتصديق

وهكذا استمر أبو العلاء يرى الدنيا هذه الرؤيا السوداء ، وتجمعت ظلمات كثيرة من حوله بعضها فوق بعض ، فالدنيا آلام وعذاب ونكبات ونواب ، بل هي شر مستطير يجب أن نتخلص منه فنخرج من هذا العالم الموحش المظلم ، ونستريح من متاعبه وآلامه :

حياتيّ تعذيبٌ وموتى راحةٌ وكلُّ ابن أنثى في التراب سجينٌ

ولا شك في أن أبا العلاء بتشاؤمه وسخطه على الدنيا والناس من حوله يثير في أنفسنا ضروباً من الشفقة عليه إذ كان يتجرّع الحياة غُصصاً خالصة . ولو أنه أخذ نفسه بالرضا والتسليم فافتنع بحظه وحظ الناس من حوله ، وما في دنيانا من نصيب وعذاب لاستراح وأوى إلى ظِلِّ ظليل ، ولكنه لم يرض ولم يسلم ولم يقنع فسعّر نفسه وأودى بها في هذا الجحيم المظلم من الإحساس بالشقاء والتعاسة وما ينطوى فيهما من تشاؤم شديد ، وظلّ في هذا الجحيم يصارع الناس ويصارع الحياة حتى صرعه .

٤

الزروميات وفلسفة أبي العلاء

من يقرأ الزروميات ويتبع سيرة أبي العلاء يرى أنه كان يسلك منهجاً واضحاً في معيشته وعقله وتفكيره ، فهو يبدأ فيقيد لذائذه ، ويحدّد نفسه بقوانين

(١) راز : اختبر ، اعتمى : اختار . (٢) الكميث : الخمر . ثمّال : سكارى .

صارمة في مطعمه وملبسه ، إذ كان يختار خشن الثياب والطعام ، وقصّ ذلك في شعره فقال إن طعامه العدس والتين أو كما يسميهما البُلْسُنُ والبَلَسُ فهما يقنعانه ، وهما غذاؤه في حياته ، وهو غذاء يجد فيه راحته النفسية ، لأنه غذاء زاهد متقشف يرفض لذائذ الحياة وما ينطوى فيها من لذائذ الطعام :

يُقْنَعُنِي بُلْسُنٌ يُبَارَسُ لِي فَإِنْ أَتَيْتَنِي حَلَاوَةٌ فَبَلَسٌ
فَلَسٌ مَا اخْتَرْتَ إِنَّ أَرْوَحَ مِنْ بَسَارِ قَارُونَ عَقَّةٌ وَفَلَسٌ^(١)

ويقول الرحالة ناصر خسرو — وقد مرّ بالمعرة في حياة أبي العلاء — : « إنه » تزهد فلبس بسيطاً ولزم بيته وقوته نصف مَنْ مِنْ خبز الشعير^(٢) . » ويقول القفطى : « لم يكن أبو العلاء من ذوى الأحوال في الدنيا ، وإنما خُلِّفَ له وقف يشاركه فيه غيره من قومه ، وكانت له نفس تشرف عن تحمل المِنَنِ فشئ حاله على قدر الموجود ، فاقترضى ذاك خشن الملبوس والمأكول والزهد في ملاذ الدنيا ، وكان الذى يحصل له في السنة مقدار ثلاثين ديناراً قد رُمِنَا لمن يخدمه النصف وأبقى النصف الآخر لمؤنته ، فكان أكله العدس — إذا أكل — مطبوخاً ، وحلاوته التين ، ولباسه خشن الثياب من القطن ، وفرشه من لباد في الشتاء وحصيرة من البردى في الصيف ، وترك ما سوى ذلك »^(٣) .

وكل هذا يدل على أن أبا العلاء كان يأخذ نفسه بحياة خشنة زاهدة ، ولعل ذلك ما جعله ينفر عن مديح الرؤساء طلباً للجوائز والمكافآت . يقول في مقدمة سقط الزند : « ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طلباً للثواب ، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السُّوس ، فالحمد لله الذى ستر بغُفَّة^(٤) من قوام العيش ، ورزق شعبة من القناعة أوفت على جزيل الوَفَر . » فهو لا يمدح طلباً للنوال ، وماذا يفيد النوال ؟ لقد رفض كل شيء وعاش عيشة الكفاف والزهد ؛ وكان يصنع ذلك عن عمد وقصد إليه . روى الرواة أن

(١) لس : كل ، ولس : أكل . (٤) النفقة : البلغة من العيش . والسوس :

(٢) الحضارة الإسلامية لمتز ١١٠/٢ . الطبيعة .

(٣) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٣١ .

« المستنصر صاحب مصر بذل له ما يبيت المال بالمعرة من المال ، فلم يقبل منه شيئاً ، وقال :

لا أطلبُ الأرزاقَ والـ مولى يُفيضُ على رزقي
إن أُعطيتَ بعضَ القوتِ أعـ لم أن ذلك فوق حقّي « (١)

لم يكن أبو العلاء يطلب مالاً ولا عطاءً ، لأنه كان زاهداً في حياته متقشفاً يكفيه القليل الذي يقيم أوده ، أما ما دون ذلك فهو ينبذه ، وماذا نريد من الدنيا وهي تنهى بنا إلى الفناء وتسوقنا إلى الموت سوقاً حاملين ما نحمل من أثقال كروب وآلام ! إن علينا أن نقوى أنفسنا بالزهد حتى نلقى هذا المصير المحتوم :
لا تشرفنّ بدنيا عنك معرضة فما تشرف بالدنيا هو الشرف
واصرف فؤادك عنها مثلما انصرفت فكلنا عن مغانيها سنصرف
يا أمّ دفر (٢) لحاك الله والددة فيك العناء وفيك الهم والسرف
لو أنك العرس أوقعت الطلاق بها لكنك الأم ما لي عنك منصرف

واستمر أبو العلاء نحو خمسة وأربعين عاماً يصرخ في الناس بهذه الدعوة الحارة إلى الزهد والتقشف ؛ وبدأ بنفسه فسن لها قوانين من الزهد صارمة التزمها طوال حياته ، فلم يتعلق بشيء من زخارف الدنيا وزينتها ، بل رفضها فيما رفض ورفض معها متاع الأولاد والزواج لا لسبب سوى هذا الحرمان الذي كان يأخذ نفسه به ، وفي ذلك يقول :

لو أن بني أفضل أهل عصري لما آثرت أن أحظى بنسل
وفي امتناعه عن الزواج والنسل ما يجعلنا نرى جانباً من تشاومه الأسود الذي ضرب ظلماته على حياته وجميع أفكاره ، ولعل ذلك ما جعله يوصي بأن
يُكتبَ على قبره :

هذا جناه أبي على وما جنيت على أحد

وحقاً أن أبا العلاء لم يجن على أحد لا من حيث النسل والزواج فقط بل أيضاً من

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٦٩ . (٢) أم دفر : الدنيا .

حيث حاجاته في الحياة فقد كان زاهداً فيها زهداً شديداً ، وكان لا يريد أن يتصل منها بشيء لا بأزواج وأولاد ولا بغير أزواج وأولاد ، وهاجم فكرة الزواج والنسل في شعره كثيراً كقوله الذي أنشدناه :

فليت حيّوَاءَ عقيماً غَدَتْ لا تَلِدُ الناسَ ولا تَحْبِلُ

كان أبو العلاء برماً بالحياة وكان يراها سلسلة آلام ، فأكثّر من نقدها ونقد الذين يعيشون فيها . وأعجب بعض الناس هذا النغم الذي يردده أبو العلاء ، وراهم أنه كان صاحب عقلٍ حُرٍّ بالنسبة لأهل عصره فهو يهاجم أصحاب الأديان ، فذهبوا إلى أنه كان فيلسوفاً ، وحشروه في زمرة الفلاسفة ، ومن العجب أن نجد مثل نيكلسون^(١) وهيار^(٢) يذهبان هذا المذهب ، وليس لأبيهما ولا لمن تبعهما أى دليل على هذه الفلسفة إلا إذا كنا نعد كل زاهد يدعو إلى الزهد والتشّيف في الحياة فيلسوفاً . وزُهد أبي العلاء وما يُطَوَّى فيه من نظر جرىء إلى مسائل الدين لا يكفي لنعده فيلسوفاً بالمعنى اليوناني لهذه الكلمة لأنه لم يُعرَف عنه أنه كان ملخّصاً للفلسفة اليونانية على نحو ما صنع الفارابي وغيره من جماعة الفلاسفة المسلمين ، وهو أيضاً لم يعرف عنه أنه نَمَى مذهباً من مذاهب الفلسفة اليونانية ، ولذا كان من الخطأ أن يجعل بعضُ النقاد أبا العلاء فيلسوفاً بالمعنى اليوناني لهذه الكلمة ، وهو لم يلخّص الفلسفة اليونانية فضلاً عن أن يكون من المنتمين لها ولا كان من المتعلّقين بمذهب من مذاهبها .

وأكبر الظن أن شُبُهة فلسفة أبي العلاء جاءت من أنه كان نباتياً يحرّم على نفسه أكل اللحم واللبن والبيض والسّمك وعسل النّحل ، وفي ذلك يقول :

غَدَتْ مريضَ العقل والرأى فالتفتي لتعلمَ أنباء الأمور الصّحاح
فلا تَأْكُلْنِ ما أخرجَ الماءُ ظالماً ولا تَشْبِغِ قُوتاً من غَرِيضِ الدّابّاح^(٣)

Huart, Littérature Arabe, p. 99. (٢)

(٣) الغريضة : الطير .

(١) Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 313.

وَأَبْيَضَ أَمَّاتٍ أَرَادَتْ صَرِيحَهُ لَأَطْفَالَهَا دُونَ الْغَوَانِي الصَّرَائِحِ (١)
وَدَعَّ صَرَبَ النَّحْلِ الَّذِي بَنَكَرَتْ لَهُ كَوَاسِبُ مَنْ أَزْهَرَ نَبَتِ فَوَائِحِ (٢)
والمراد بالأبيض اللبن .

والمعروف أن أبا العلاء ترك أكل اللحم ومشتقاته رحمة بالحيوان . روى الرواة أن سائلاً سأله : « لم لا تأكل اللحم ؟ فقال : أرحم الحيوان ، قال : فما تقول في السباع التي لا طعام لها إلا لحوم الحيوان ؟ فإن كان الخالق الذي دبّر ذلك فما أنت بأرأف منه ، وإن كانت الطباعُ المحدثّةُ لذلك فما أنت بأحقق منها ، ولا هي أنقص عملاً منك » . ويعلق ابن الجوزي على هذه الرواية فيقول : « لقد كان يمكنه أن لا يذبح رحمة فأما ما ذبحه غيره فأى رحمة قد بقيت في ترك أكله » (٣) . على كل حال كان أبو العلاء نباتياً وقد صدد عن أكل اللحم ودعا إلى ذلك ، وله حوار طريف مع داعي الدعاة في هذه المسألة يرجع إليه القارئ في ترجمته بياقوت ، ولكن هل هذه النباتية في أبي العلاء تجعلنا نزع أنه فيلسوف ؟ إنها طريقة في الحياة وليست طريقة في التفكير . على أننا إذا أردنا تصحيح القياس وجب لكي نُشَبِّه فلسفته عن هذه المقدمة أن نكون على يقين من أن هذه النباتية يونانية أو أنها مذهب فلسفي من مذاهب اليونان ، وليست النباتية من مذاهب اليونان ولا من فلسفتهم ؛ إنما هي مذهب هندي يرجع إلى البراهمة ، وقد قصّ علينا ذلك كل من ترجموا لأبي العلاء ، يقول ابن الأنباري : « يُحكى عنه أنه كان برهمنياً وأنه وُصِفَ لمريض فرُوج » ، فقال : استضعفوك فوصفوك (٤) ويقول ابن الجوزي : « كان ظاهراً أمر أبي العلاء يدل على أنه يميل إلى مذهب البراهمة ، فإنهم لا يرون ذبح الحيوان ويحذرون الرسل » (٥) ويقول ياقوت عنه : « كان متهماً في دينه ، يرى رأى البراهمة : لا يرى إفساد الصورة ، ولا يأكل لحماً ، ولا يؤمن بالرسل والبعث والنشور » (٦) . ويقول أبو الفداء :

(١) صريحه : خالصه . الصرائح : (٤) نزعة الألبا في طبقات الأدبا لابن الأنباري
الجيلات . (طبع مصر) ص ٤٢٧ .
(٢) الضرب : العسل الأبيض الثقيل . (٥) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ١٩ .
(٣) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ١٩ . (٦) المصدر نفسه ص ٤٦ .

« نُسب أبو العلاء إلى التمثيل بذهب بذهب الهنود لتركه أكل اللحم خمساً وأربعين سنة ، وكذلك البيض واللبن ، وكان يحرم إيلام الحيوان »^(١) . ويقول ابن فضل الله العُصَمِيُّ : « ترك أبو العلاء أكل لحوم الحيوان وعموم ما يجري مجراها من الأعسال والألبان ومال في هذا إلى رأى الحكماء ! وقال بذهب البراهمة في تجنب إراقة الدماء »^(٢) . ويقول السُّلَمِيُّ : « من عجب رأى أبى العلاء تركه تناول كل ما كُول لا تنبته الأرض شفقة على الحيوانات حتى نُسب إلى التبرهم ، وأنه يرى رأى البراهمة في إثبات الصانع وإثكار الرسل ، وفي شعره ما يدل على هذا المذهب »^(٣) . وواضح من هذه النصوص أن العرب لم يصلوا بين نباتية أبى العلاء وفلسفة اليونان ، إنما وصلوا بينها وبين التبرهم والبراهمة ، فهي ليست شيئاً يونانياً ، ومن الخطأ أن يعتمد عليها بعض الباحثين في إثبات فلسفة أبى العلاء ، وهي لا تمت مباشرة إلى اليونان وفلسفتهم .

والحق أن أبى العلاء ليس فيلسوفاً بالمعنى اليونانى لهذه الكلمة إلا إذا توسعنا في معناها وجعلنا كل شخص يفكر تفكيراً حراً فيلسوفاً أى محباً للحكمة ، آخذاً بقوانين العقل غير متقيد بعرف الناس ولا بما يعتقدون من آراء وأفكار . إذن يكون أبو العلاء فيلسوفاً ، ومن أهم ما يميزه ما نراه عنده من تشاؤم شديد ، فالعالم ملئ بالشر وأيضاً ما نراه عنده من شكوك .

يقول التبريزى : « إن أبى العلاء سألنى يوماً ما الذى تعتقد ؟ فقلت فى نفسى : اليوم أقف على اعتقاده ، فقلت له : ما أنا إلا شاك ، فقال : وهكذا شيخك »^(٤) . وأقر أبو العلاء بهذا الشك فى إحدى رسائله إلى داعى الدعاة إذ يقول : « قد بدأ المعترف بجعله المقر بحيرته والداعى إلى الله سبحانه أن يرزقه ما قل من رحمته »^(٥) . ويظهر أنه كان لمحنة أبى العلاء فى بصره أثر فى تكييف هذا الشك العلانى ، فقد كان يضيق بما أصابه من هذا الشر فى بدء حياته ولم يستطع له

(١) انظر المختصر فى أخبار البشر لأبى الفدا

فى حوادث ٤٤٩ .

(٢) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٢١٧ .

(٣) لسان الميزان لابن حجر (طبع حيدرآباد)

٢٠٤ / ١ .

(٤) معجم الأدباء (طبعة مرجليوث) ١ / ١٧١ .

(٥) معجم الأدباء ١ / ١٢٠ وانظر أيضاً

ص ٢٠٤ .

تفسيراً فرجع يشك في بعض الحقائق ، حتى ليشك في الشك نفسه ، وهذا مصدر ما نجد عنده من تناقض يعتري آراءه . وليس من شك في أن اللزوميات ترينا أبا العلاء حائراً حيرة شديدة ، فالدنيا كلها وما وراءها ظلام وسواد ولُججٌ واسعة من الحيرة : الحمد لله قد أصبحت في لُججٍ مكابداً من هموم الدهر قاموساً^(١)

واتسعت هذه اللجج عليه ولم يستطع أن يقاومها ولا أن يخرج منها ، فكث فيها تأملاً حائراً ، واستمر يقص علينا في لزومياته قصة هذا الطوفان ، فقد أطبقت عليه الأمواج من كل جانب ، وكأنا أفسدت عليه جميع الطرق والمناهج : قد ترامت إلى الفساد البرايا واستوت في الضلالة الأديان أنا أعمى فكيف أهدى إلى المنى بهج والناس كلهم عُميان

ولم يستطع أبو العلاء حقاً أن يهتدى إلى المنهج في كثير من المسائل والمشاكل فشك واتسع عليه الشك حتى جعله لا يؤمن بيقين ، وعبر عن ذلك في مراثيه لأبيه تعبيراً واضحاً ، إذ يقول :

طلبت يقيناً من جهينة عنهم ولم تخبرني يا جهين سوى الظن^(٢)
فإن تعهدني لا أزال مسائل فأنى لم أعط الصحيح فأستغني

ويقول أيضاً :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادى أن أظن وأحدسا

فأبو العلاء يطلب اليقين فلا يجد إلا الظن والحدس ، وإذن فن الخطأ أن يأتي باحث فيراه يقول رأياً فيظنه يقيناً ، ثم يراه يخرج عنه فيقول : إنه مضطرب متناقض ، فإن أبا العلاء لم يكن صاحب يقين في رأى من الآراء ، بل هو صاحب ظن وحدس وشك ، وهو يعم هذا الشك في كل شيء ، سوى إيمانه بربه ، إذ يقول :

جهينة الخبر اليقين .

(١) القاموس : المحيط .

(٢) يشير إلى المثل العربي القديم : عند

أُثْبِتْتُ لِي خَالَفًا حَكِيمًا وَلَسْتُ مِنْ مَعْشَرِ نَفَاةٍ
فَأَبَا الْعَلَاءَ لَمْ يَكُنْ يَشْكُ فِي رَبِّهِ إِذْ كَانَ يَرَى كُلَّ شَيْءٍ حَوْلَهُ يَشْهَدُ بِوُجُودِهِ ،
وَهُوَ كَذَلِكَ لَمْ يَكُنْ يَشْكُ فِي عَقْلِهِ ، بَلْ لَقَدْ كَانَ يُؤْمِنُ بِهِ إِيْمَانًا شَدِيدًا ، يَقُولُ
فِي بَعْضِ شَعْرِهِ :

كَذَبَ الظَّنُّ لَا إِمَامَ سِوَى الْعَقْلِ لِـ مَشِيرًا فِي صَبْحِهِ وَالْمَسَاءِ
وَيَقُولُ أَيْضًا :

وَشَاوَرَ الْعَقْلَ وَاتْرَكَ غَيْرَهُ هَدْرًا فَالْعَقْلُ خَيْرٌ مَشِيرٌ ضَمَّةُ النَّادِي
إِلَّا أَنْ هَذَا الْعَقْلُ كَانَ قَاصِرًا وَلَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يَفْسِرَ لَهُ أَسْرَارَ الْكَوْنِ وَمَا فِيهِ
مِنْ حَقَائِقِ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ وَمِنْ هُنَا اعْتَرَفَ كَمَا مَرَّ بَنَا أَنَّهُ لَا يَكَادُ يَوْجَدُ يَقِينٌ
وَأَنْ مَبْلَغَ عِلْمِ الْإِنْسَانِ أَنْ يَظُنَّ وَيُحَدِّسَ ، وَكَأَنَّ الْعَقْلَ يَضْطَرُّ أحيانًا إِلَى التَّوَقُّفِ
دُونَ الْيَقِينِ عِنْدَ أَسْوَارِ الظَّنِّ وَالْحَدْسِ . وَأَمِنْ خَاصَّةٍ فِي الْمَسَائِلِ الشَّرْعِيَّةِ أَنَّ الْعَقْلَ
يَنْبَغِي أَنْ لَا يَجْمَعُ وَأَنْ لَا يَحَاوِلَ الْخُرُوجَ عَلَى الشَّرْعِ بَلْ يَكُونُ تَابِعًا لَهُ ، يَقُولُ :
وَجَدْنَا اتِّبَاعَ الشَّرْعِ حَزْمًا لِلذِي النُّهَى وَمِنْ جَرَّبِ الْإِيَّامِ لَمْ يَنْكَرِ النَّسْخَا
وَقَدْ تَوَقَّفَ بَعْضُ الْبَاحِثِينَ عِنْدَ آيَاتٍ فِي اللَّزُومِيَّاتِ رَأَاهُ فِيهَا يَهَاجِمُ الدِّيَانَاتِ
فَظَنَّ أَنَّهُ يَهَاجِمُهَا حَقًّا ، وَهُوَ إِنَّمَا يَهَاجِمُ أَصْحَابَهَا ، يَقُولُ :
كَهَفَتِ الْحَنِيفَةُ وَالنَّصَارَى مَا اهْتَدَتْ وَيَهُودُ حَارَتْ وَالْمُجُوسُ مُضَلَّلَتِ
اِثْنَانِ أَهْلُ الْأَرْضِ ذُو عَقْلٍ بَلَا دِينَ وَأَخْرُ دِينَ لَا عَقْلَ لَهُ
وَيَقُولُ :

دِينَ وَكَفَرُ وَأَنْبَاءُ تُقَالُ وَفَرُ قَانَ يَنْصُ وَتَوْرَاةُ وَإِنْجِيلُ
فِي كُلِّ جِيلٍ أَبَاطِيلُ مُلَفَّقَةٌ فَهَلْ تَفَرَّدَ يَوْمًا بِالْهُدَى جِيلُ

وَوَاضَحَ أَنَّ أَبَا الْعَلَاءِ إِنَّمَا يَهَاجِمُ فِي الْبَيْتَيْنِ الْأَوَّلَيْنِ أَصْحَابَ الدِّيَانَاتِ الَّذِينَ
تَوَزَعَتْهُمْ الْفُرْقُ وَالْأَهْوَاءُ فَأَهْدَرُوا عُقُولَهُمْ ، حَتَّى عَمَتِ الْحَيْرَةُ وَالتَّبَسُّ الْأَمْرُ ،
وَهُوَ فِي الْبَيْتَيْنِ التَّالِيَيْنِ إِنَّمَا يَنْصُ عَلَى أَنَّهُ لَا يَوْجَدُ جِيلٌ يَخْلُو مِنَ الْكُفْرِ وَالضَّلَالِ .
وَلَيْسَ فِي ذَلِكَ هُجُومٌ عَلَى الْأَنْبِيَاءِ وَلَا هِجَاءٌ كَمَا ظَنَّ بَعْضُ الْمَعَاصِرِينَ .

٣٩٣

ولا نستطيع أن نَخْرِجَ من كل ذلك بأن أبا العلاء كان زنديقاً أو ملحداً كما قال بعض القدماء ، والواقع أنهم تطرفوا حيناً أضافوا إلى أبي العلاء الزندقة والإلحاد ملتمسين ذلك في أبيات حملوها على معنى مخالف لما قصده ، وهي قليلة جداً في لزومياته ، إذ كثرتها تحميد وتقديس وتمجيد في الله . على أننا إذا تطرفنا مع هؤلاء السابقين وجعلنا أبا العلاء زنديقاً أو ملحداً لم يكن هناك ما يبرر أن نزعِمَ بأنه فيلسوف ؛ لأن الإلحاد والزندقة ليسا هما الفلسفة والفلسفة شيء والإلحاد والزندقة شيء آخر ، وإلا سقط من تاريخ الفلسفة كثير من الفلاسفة المسيحيين والمسلمين .

والحق أن أبا العلاء كان مفكراً حراً الفكر وكان زاهداً صادق الزهد وكان شديد التشاؤم غير أنه لم يستطع أن يخرج من ذلك إلى إحداث نظرية معينة أو منهج معين يمكن أن نسميه « المنهج الفلسفي لأبي العلاء » إلا إذا كنا ممن يلتفتون بعض الأقوال للشعراء ويحاولون أن يحملوها أكثر من مداولها ، ثم يستخرجوا لهم فلسفة ذات أصول وفروع متشابكة . ونحن بهذه الطريقة نستطيع أن نجعل أبا العلاء فيلسوفاً ، كما نستطيع أن نجعل المتنبي وأبا تمام وأبا العتاهية فلاسفة بأفكار معدودة وآراء محصورة جاءت في أشعارهم . والحق أن ذلك كله مبالغ في البحث يؤدّي إليها عادة غلو الباحث في الإعجاب بالشاعر الذي يبحثه ، وكان من حسن حظ أبي العلاء أن غالى كثير من المعاصرين الذين عُنوا ببحثه ، فأثبتوه فيلسوفاً لما رأوا عنده من تشاؤم وحيرة وشك وزهد ، ولكن هل يكنى التشاؤم أو الزهد أو الحيرة لنعد شخصاً فيلسوفاً ؟ أما نحن فلا نشك في أن أبا العلاء لو كان فيلسوفاً حقاً لفلسف تشاؤمه في الحياة فجعله في شكل كلية عامة ، وطبق هذه الكلية على الجزئيات المختلفة تطبيقاً شاملاً ، إذن كان يتساءل كيف نحكم على الأشياء وما أدواتنا في المعرفة ، هل هي الحس أو الفكر أوهما جميعاً . ولكنه لم يصنع شيئاً من ذلك ، إنما كل ما صنعه أنه استراح إلى العقل في الحكم على الأشياء وألقى عليه العبء كله ، ولو أنه صاحب عقل فلسفي لشك في هذا العقل نفسه وامتنحه وأخضعه للتجربة على نمط ، يحلل فيه المعرفة في الطبيعة وما وراء

الطبيعة . وكنا ننتظر منه أن يتساءل هل يمكن للعقل أن يعرف ما وراء الطبيعة من مسائل البعث والنشور أو لا يمكن ؟ وإذا ثبت إمكان ذلك فهل طريقنا إليه العقل أو الشعور ؟ وهل يمكن للعقل أن يحكم في قضايا ما وراء الطبيعة كما يحكم في قضايا الطبيعة ؟ وهل أحكام العقل المجرد تكون صواباً دائماً ، أو أنها معرضة للخطأ ؟ كل ذلك لا نجد له أثراً عند أبي العلاء لأنه لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وآية ذلك أنه لم يترك أى نظرية فلسفية معللة أو موضحة ، وكيف له بصنع نظريات ؟ لأنه لم يكن يفكر تفكير الفيلسوف الذى يقوم على صنع كليات ، إنما كان يفكر تفكيراً أدبياً يقوم على تشاؤم وسخط ، وهو يعرض هذا التفكير فى آراء متفرقة وأفكار مفككة ، لا يطرد لها نظام ولا سياق فكرى متماسك .

٥

صياغة اللزوميات

من يقرأ اللزوميات وينظر فيها نظرة فنية من حيث الصياغة والتنسيق يلاحظ أن جوانب كثيرة منها واهية ، إذ استغرقها أبو العلاء بالتكرار حتى كاد أسلوبه أن يسقط فى غير موضع من مواضعها ، نعم إنه وفق فى بعض أبياتها ولكن الكثرة الغالبة يعمها الإسفاف والضعف ، وكأنى به نسى أسلوب الشعر الذى كان يعرفه فى سقط الزند ، وهل يستطيع الإنسان أن يؤمن بأن اللزوميات أنشأها أبو العلاء بعد ديوان « سقط الزند » بنفس صورة صياغته ؟ على أنه ينبغي أن نعرف أن سقط الزند لا يعتبر مثلاً أعلى فى الصياغة الفنية للشعر العربى ، فديوان كديوان المتنبى يتفوق عليه فى هذا الجانب ، ولعله من أجل ذلك كان يسميه أبو العلاء « معجز أحمد » ، واستمر فى سقط الزند دون هذا المعجز إلا فى مراثيه ، فقد أظهر فيها تفوقاً نادراً من حيث الصياغة وخاصة مراثيه :
 غَيْرُ مُجْدٍ فى ملتى واعتقادى تَوَحُّ بِالكِ ولا تَرْتَمُ شادِ
 وإن هذه القصيدة لتتفوق على كل ما كتبه فى لزومياته ، ولعلنا لا نبالغ إذا

قلنا إنه يسود فيها الخلل والضعف في البناء . وكان القدماء أنفسهم يعرفون فرق ما بين الديوانين؛ فالذهبي يقول إن السَّقْطَ جيد بخلاف اللزوميات^(١) ، وفي غير موضع نجدهم يشيدون بالسقط^(٢) ، وحقاً ما يقوله «نيكلسون» من أن أبا العلاء يدين بشهرته في المشرق إلى مجموعة أشعاره الأولى المسماة بسقط الزند^(٣) ، فإن أبا العلاء الشاعر إنما نلقاه في السقط ، أما في اللزوميات فلا بد من إضافة وصف آخر غير وصف الشاعر ، نسميه أبا العلاء الواعظ أو الزاهد أو المتشائم أو نحو ذلك من أوصاف تعبر عن موضوع الديوان ، أما كلمة الشعر والشاعر فن الصعب أن نضيفهما إليه . يمكن أن نسميه الناظم ولكن من الصعب أن نعطيه لقب الشاعر ، أو نسمى ما في اللزوميات شعراً ، وربما كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى أنه لم يتأنّ ولم يتمهل في صنْع اللزوميات . روى ابن فضل الله العمري في مسالك الأبصار عن بعض القضاة أنه قال : « بينا أنا عند أبي العلاء المعري في الوقت الذي يُملئ فيه شعره المعروف بلزوم ما لا يلزم ، فأملئ في ليلة واحدة ألفي بيت . كان يسكت زماناً ثم يملئ قريباً من خمسمائة بيت ثم يعود إلى الفكرة والعمل إلى أن أكل العدة المذكورة »^(٤) . وقد سقنا هذه الرواية لندل بها على أن أبا العلاء لم يكن يعنى بتجويد شعره وتعبيره في اللزوميات فهو لا يعطيه المهلة الكافية للصقل والانتخاب والتنقيح ، ثم التأليف والتنسيق ، فخرج شعره مهلهلاً ضعيف النسج ليس فيه شيء من حبكة التعبير ولا جمال التصوير إلا في القليل الأقل . وليس هذا فقط هو كل الأسباب ، فهناك سبب آخر ربما كان أهم من السبب السابق ، وهو الطريقة التي أخرج بها أبو العلاء لزومياته ، أو بعبارة أدق الغاية التي أرادها للزومياته ، فقد كان — فيما يظهر — يريد أن يخرجها في شكل خطب وعظ وإرشاد ، يقول في مقدمتها : « لها تمجيد لله الذي شرف عن التمجيد ووضع المِثَنَ في كل جيد ، وبعضها

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٣١٨ .
(٢) الأنساب للسمعاني ص ١١٠ .
(٣) المجلد الأول من دائرة المعارف الإسلامية
(٤) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٤٩ .
(الطبعة العربية) ص ٣٨١ .

تذكير للناسين وتنبيه للرقدة الغافلين وتحذير من الدنيا . فهو يقصد بها إلى الوعظ ، وهي لذلك تمتلئ بما تمتلئ به أساليب الوعظ من التكرار المُمِل ، ومن أجل ذلك كنا نشعر حين قراءتنا للزوميات بملل وسأم شديد ، لأن الشاعر يتنقل بين أفكار يبدئ فيها ويعيد ، وقد أخرجها في أسلوب واحد ، ليس فيه جمال فني ولا طرافة فنية إلا قليلاً .

والحق أن أبا العلاء لم يستطع أن ينهض بالصياغة الفنية في لزومياته إذ كان يعتمد على تكرار الأفكار ، وإن الإنسان ليخيل إليه أن هناك مجموعة من الأفكار ما يزال ينظمها أبو العلاء على قواف وحروف مختلفة ، وهو يغير في القافية أوفى الحرفين الأخيرين ، ولكنه قلما حاول أن يغير في المعاني والأفكار ، ولذلك يستطيع الباحث أن يقرأ طائفة من مقطوعات الزوميات ويترك الأخرى ، لأنه قلما يجد جديداً إلا ما ينخضع له أبو العلاء من قيود في ألفاظه وقوافيه .

ليس في الزوميات غالباً جمال في الصياغة ولا تنوع في الأفكار ، إنما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعاني ، وهي معان عامة وكثيرة ما ينقصها العمق والابتكار ، وما يزال المعرى ينظمها على حرف من الحروف كالباء ثم يعود إلى حرف آخر كالتاء ، وهو ينظمها مرة على حرف الباء أو غيرها مضمومة ، ثم يعود مرة أخرى أو مراراً فينظمها على حرف الباء أو غيرها من الحروف مكسورة أو منصوبة أو ساكنة . ومن أجل ذلك التكرار والإعادة كنا نمل متابعاً أبي العلاء في لزومياته ، إذ ما يزال يجترّ أفكاراً محفوظة يكررها على قواف وأوزان مختلفة . ولعل مما يصور ذلك تصويراً واضحاً رسالته المسماة باسم «ملقى السبيل» حيث نجدده يصوغ المعنى ثراً ، ثم يصوغه شعراً على هذا النمط ، إذ يقول : « كم ينجي الرجل ويخطيء ، ويعلم أن حتمه لا يبطئ :

إِنَّ الْأَنَامَ لَيُخْطِئُونَ وَيَغْفِرُ اللَّهُ الْخَطِيئَةَ

كَمْ يَبْطِئُونَ عَنِ الْجَمْعِ لِ وَهَذَا مِنْ بَابِ الْبَطْئِ

وعلى هذه الصورة التي نجدها في «ملقى السبيل» كان أبو العلاء ينظم في لزومياته ولم يكن ينظم المعنى ثراً ، ثم ينظمه شعراً ، بل كان ينظمه شعراً ، ثم يعود

٣٩٧

فينظمه أيضاً شعراً ، ولكن على قافية جديدة ، وقيود لفظية جديدة ، وهذا كل ما يصنعه من تغيير ، وهو تغيير قلما يضيف طرافة في التفكير، إذ يُدْخَل عليه أبو العلاء هذا التكرار الذى يصيب الصياغة في اللزوميات بضروب واسعة من الابتذال .

وأكبر الظن أننا لا نُنبعد حين نقول إن أبا العلاء كان واعظاً في لزومياته، ولذلك لم يحسن صوغ أفكاره في الأساليب الخاصة بالشعر ، لأن الوعظ من طبيعته التكرار ، وهو يلائم النثر ، ولا يلائم الشعر ، ومن ثمَّ كان الخطباء والوعاظ يتخذون النثر أداة للتعبير عن أفكارهم ومعانيهم المكررة، فإذا جاء خطيب أو واعظ واتخذ الشعر أدواته في الخطابة أو الوعظ كان لا بد له أن يسقط في استخدام هذه الأداة الجديدة مهما تكن قدرته البيانية . ومن أجل ذلك لم يكن غريباً أن نجد أبا العلاء يحقق في استخدام الشعر أداة لوعظه وتشاؤمه الذى نعرفه في اللزوميات ، وخاصة أنه أطال هذا الوعظ والتشاؤم وامتدَّ به نفسه إلى عشرات الصفحات بل مئات الصفحات ، فبدأ في أساليبه هذا الانهيار والسقوط وما يتبعهما من ابتذال ، بحيث لا نجد ما يعجب حاستنا الفنية إلا في النادر، فالأفكار عارية لا يحول بينها وبين الإسفاف حائل، ولذلك قلما نحس في أثناء قراءتنا اللزوميات ببهجة فنية، إذ لم يستطع أبو العلاء أن ينهض بصياغتها إلا هذا النهوض القاصر الذى يعود بالشعر وكأنه يشبه أساليب الوعظ والإرشاد .

٦

اللوازم الدائمة في اللزوميات

لم يوفر أبو العلاء مجهوداً واسعاً في إحكام صياغته ، إذ كان مشغولاً عنها بعقده ولوازم غريبة في لزومياته، فهو يصعب على نفسه الممرات إلى شعره، ويتقيد بلوازم دائمة يتبعها في صناعته . ولعل أهم هذه اللوازم ما أشار إليه في مقدمة ديوانه إذ يقول : « وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كُتُلف ، الأولى أنه ينظم حروف المعجم عن آخرها ، والثانية أنه يجيء رَوِيَّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل رَوِيٍّ فيه شيء لا يلزم من باء أو

تاء أو غير ذلك من حروف » . ونحن نلتمت من هذه الكلف إلى أن اللزوميات ليست ديواناً بالمعنى المألوف عند العرب ، ولعل ذلك ما جعل أبا العلاء يسميها في مقدمته لها تأليفاً ، وسمّاها مرة أخرى كتاباً ، وحقاً إنها أُلفت على شكل التأليف والكتب ، فقد قُسِّمت إلى أبواب وقسمت الأبواب إلى فصول وهل هناك ديوان قبل اللزوميات نُظِمَ شعراً ووُزِعَ - على هذا الطراز - إلى أبواب وفصول كما يصنع أصحاب النثر بتأليفهم وكتبهم ؟ ١

ومهما يكن فاللزوميات أول ديوان في اللغة العربية يؤلف على طريقة خاصة يذكرها الشاعر في مقدمته ويطبّقها على أبياته بيتاً بيتاً . وهذه الطريقة يحددها أبو العلاء بثلاث كُلفٍ ، ولكن لنحذر هذا التحديد ، فهي أكثر من ذلك وأوسع . ولست أجِد كلمة تعبر عن هذه الكلف الكثيرة ككلمة اللزوميات التي يظهر أنها استعيرت للديوان من كتب المناطق لتدل على ما فيه من نسب ومعادلات بين ألفاظه وقوافيه . وإذن فتصنع المعري في اللزوميات لا يقف عند الكلف العروضية بل يتعداها إلى كلف أخرى كان يشغل بها هذا الفراغ الطويل الذي امتدَّ إلى نحو خمسين عاماً قضاها حبيس بيته ونظره وأفكاره المظلمة في الحياة والكون ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير ، إذ يقول :

أرأني في الثلاثة من سُجُونِي فلا تسألُ عن الخبرِ النَّبِيثِ^(١)
لفقدى ناظري ولزومِ بيتي وكونِ النفسِ في الجسمِ الخبيثِ

. وذهب يحبس أفكاره في هذه السجون العروضية السابقة ولم يكتف بها إذ أراد أن ينوع فيها كما تنوع سجونه ، واستعان بثقافته على ما يريد من هذا التنوع . ولعل أهم ثقافة سجن في قيودها آثاره هي الثقافة اللغوية ، إذ نراه يتصنع الإغراب في ألفاظه ، وعمِّم ذلك في جميع أشعاره وكتاباتاته ، حتى ليشعر الإنسان في أحوال كثيرة بأنه يقرأ في متن من متون اللغة العويصة ، ولقد كان المظنون أن يبتعد بهذا الإغراب في اللغة عن اللزوميات ، فإن ما فيها من وعظ لا تلائم الألفاظ الغريبة إذ هو يوجّه عادة إلى الجماهير وهي لا تعرف

(١) النبيث : الخفى .

الألفاظ العويصة ، ولكن أبا العلاء اتخذ هذه الألفاظ الغريبة لازمة دائمة في صناعة لزومياته ولم يستطع أن يتخلص منها ، وقد أضاف إليها لازمة أخرى دائمة هي لازمة الجناس .

ولعل من الطريف أن أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً فهو يأتي به غالباً ليعبر عن جناس من جهة وليعبر عن لفظ غريب من جهة أخرى . كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداماً لغوياً يريد به أن يدل على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع . ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبة من مزاجية ، بل راح يصعب على نفسه ، إذ نراه يطلبه بين حشو البيت والقافية ، حتى يحدث هذه القيم المعقدة في قوافيه ؛ فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر ، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب ، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينها وبين ألفاظ البيت ، أرأيت إلى هذا التعقيد ؟ إنه تعقيد ينسينا تعقيد المتنبي للموسيقاه الداخلية الذي عرضنا له في غير هذا الموضع ، بل هو ينسينا تعقيد المهلبى للملاحقه في طعامة ؛ فالمهلبى إنما كان يكرر الوسيلة فقط ، أما أبو العلاء فإنه يستطيع أن يعقدها تعقيداً شديداً على هذا النمط الذي نقرؤه في هذه الأبيات :

عَدَّ يَرَى مِنْ الدُّنْيَا عَرَّتْنِي بِظُلْمِهَا	فَتَمْنَعُنِي قُوَّتِي لِتَأْخُذَ قُوَّتِي
وَجَدْتُ بِهَا دِينِي دَنِيًّا فَضَرَّتْنِي	وَأَضَلَّتْ مِنْهَا فِي مَرُوتٍ مُرَوَّتِي (١)
أَخَوْتُ (٢) كَمَا خَاتَتْ عُنُقَابُ لَوَانِّي	قَدَرْتُ عَلَى أَمْرِ فَعْدَةٍ أَخَوَّتِي
وَأَصْبَحْتُ فِي تَيْبِهِ الْحَيَاةَ مُنَادِيًّا	بَارَفَعِ صَوْتِي أَيْنَ أَطْلُبُ صَوْتِي (٣)
وَمَا زَالَ حَوْتِي (٤) رَاصِدِي وَهُوَ آخِذِي	فَا لِمَتَّسَابِي لَيْسَ يَغْسِلُ حَوْتِي
رَأَيْتُ رَبَّ النَّاسِ فِيهَا مُتَابِعًا	هُوَ أَيْ فَوَيْحِي يَوْمَ أَسْكُنُ هَوْتِي
أَبَوْتُكَ (٥) يَا لِمَنِي وَمَنْ لِي بِأَنِّي	أَتَيْتَكَ فَاشْكُرْ لَا شَكَرَتْ أَبَوْتِي

فأنت تراه يجانس جناساً غريباً بين القوافي وحشو البيت ، وكان أبا العلاء

(٣) الصوة : المارة يبتدى بها .
(٤) الحوت : سواد الإثم .
(٥) أبوتك : صرت لك أبا .

(١) مروت جمع مرت : الأرض لا نبات فيها .
(٢) أخوت : أنقض .

يُكره الألفاظ لإكراهاً على أن تؤدَّى هذا الجناس المفتعل الذى لا يحوى جمالاً ولا روعة فنية ، وأى جمال أو روعة فنية فى المجانسة بين قوت وقوتى ومروت ومروتى وأخوت وأخوتى وصوتى وصوتى وحقى وحقى وهوى وهوى وأبوت وأبوتى؟ لكأنما عجز الشعر فى هذه العصور عن أداء الجناس القديم الذى كنا نجده فى القرن الثالث إلا أن يخرج إلى هذه الفنون من الالتواء والتعقيد . وانظر إلى الواو المشددة التى ختم بها أبو العلاء أبياته ، فلأنها تُظهرنا على صناعته فى اللزوميات ، إذ كان يريد أن يثبت مهارته فى النظم على جميع الحروف ، فإذا هو يقع فى مثل هذه الواو المشددة الغريبة ، ولكن أى غرابة فيها ؟ لأنها تحوى تعقيداً وتصعباً ؟ لقد كان التعقيد والتصعيب يدع هذه العصور ، فما يزال الشاعر يصعب فى فنه ووسائله وأبوابه التى يدخل منها إلى صناعته ، فإذا أبو العلاء يطلب النظم على جميع الحروف ساكنة ومتحركة حركاتها المختلفة ، ولكنه لا يزال يجد سهولة فى الممرات التى ينفذ منها إلى شعره ؛ وإذن فليصعب على نفسه أكثر من ذلك ، وليطلب المجانسة بين القافية وحشو البيت حتى يحدث صعوبة ، لعل أحداً لا يستطيع أن يقلدها فى فنه ، أو يحاكيها فى نماذجه . وكأنى به رأى أن هذه الصعوبة لا تزال فى دائرة الإمكان فحاول أن يدخلها فى دائرة المستحيل قليلاً ، وما تطور الشعر عنده إن كانت وسائله لا يزال يقدر عليها غيره من الشعراء ؟ إن الفن الصحيح فى رأيه هو الذى تتميز وسائله وأدواته بالعسر والمشقة ، فإذا كان يحسن بالشاعر أن يجانس بين القافية وبين لفظة فى البيت فليطلب ذلك فى مكان يتعسر على غيره ولا ينقاد له . كان ذلك يدور بنفس أبى العلاء فذهب يبحث كيف يستحدث فى الجناس صعوبة تبلغ به ما يريد من العسر والمشقة ، وهواه بحته بعد كثير من التجربة والاختبار إلى أن الحيز الذى يستطيع به أن يشق على نفسه وغيره بوضع جناسه فيه هو أول البيت وآخره ، فهو لا يجانس بين القافية وحشو البيت ، فإن هذا الجناس ربما كان لا يزال ممكناً ، إنما هو يجانس بين القافية وبين أول لفظة فى البيت كما نرى فى مثل قوله :

أتراك يوماً قائلاً عن نيةٍ خلصت لنفسك بالجوج تراك^(١)

أَدْرَاكَ^(١) دهرُك عن تُفَاك بجهدِه فَدْرَاكَ من قبل الفواتِ دَرَاكَ
أَبْرَاكَ^(٢) رَبُّكَ فوق ظَهْرِ مَطِيَّةٍ سَارَتْ لتبلغ ساعة الإبراكِ
أَفْرَاكَ^(٣) أَنَا للزمانِ بِمُحْصَدٍ بَانَتْ عليه شواهدُ الإفْرَاكَ^(٤)
أَشْرَاكَ^(٥) ذَنْبُكَ والمهيمنُ غافرٌ ما كان من خطيئِ سوى الإشرَاكَ

فإنك تلاحظ في هذه الأبيات أن المعري عرف كيف يصعب طريقه إلى نظم هذه المقطوعة ، فقد ضيق الباب بل الابواب التي يمر منها إلى صناعة البيت ، وأبى إلا أن يظهر هذا التضيق في أول كلسة يبدوها ، إذ أقام هذا الجناس المتعب بينها وبين القافية .

لقد كان الشعراء من قبل المعري يلتزمون رَوِيًّا واحداً في شعرهم ، ولكنه رأى ذلك شيئاً سهلاً ، وهو يريد الصعوبة والتعقيد فاشتراط على نفسه أن ينظم على رَوِيَّيْن ، وكأنه أحسَّ بأن النظم لا يزال سهلاً ، فذهب يبالغ في الصورة التي يمكنه أن يعقده فيها ، وما زال يبالغ حتى انتهى إلى هذه الصورة من الجناس بين أول البيت وآخره . والغريب أنه لم يكن يصنع ذلك في بيت واحد أو أبيات متفرقة من مقطوعاته التي يطلبه فيها ، بل نراه يعممه في جميع أبياتها . وكان إذا جنح إليه في مقطوعة طَوَّها وتجاوز بها المعتاد حتى يثبت مقدرته ومهارته في صنع هذا « الجناس اللغوي » الذي ما يزال يعقد فيه حتى يخرج على هذا النحو المركب ، فهو يلتزمه في أول البيت وفي آخره ، وهو يسرف على نفسه فيلتزمه في المقطوعات الطويلة أحياناً . وحقاً أن المعري أسرف على نفسه إسرافاً شديداً حين جنح إلى هذا النوع من الجناس ، ولكن كيف يثبت مقدرته على التعقيد في الشعر إن لم ينزلق إلى هذه الممرات الصعبة يجعلها طريقه إلى شعره

(٣) المحصد : الزرع يحصد . الإفراكَ : الاشتداد . يقول أتركن وزرعت قد اشتد وأفرك .
(٤) أشراك : من الشرى ، وهو مرض يصيب الجلد فيتقصد .

(١) دراك : رفلك ، أصله دراك .
(٢) أبراك من البرة وهي حلقة تجعل في أنف البعير ليزم بها . يقول جعل الله لك عقلا يملك من الشهوات كما تمنع الناقة من البرة .
والطية يقصد بها الليل والنهار .

وصناعته ، فقد أصبح الفن صعوبة وتعقيداً خالصين ، وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب في شعره حظاً من هذه الصعوبة أو ذلك التعقيد ، فإذا المعري يلتمس هذا الجناس الغريب . وأكبر الظن أن خير وصف يمكن أن يضاف إليه أنه « جناس لغوي » ، فقد تحول الجناس عند المعري عن وجهته الأولى ، وأنه بديع مستطرف ، إلى وجهة لغوية يريد بها الشاعر أن يثبت مقدرة اللغوية في استخدام الغريب من الألفاظ ، وقرأ هذا البيت :

ذَوَى كَالرَّوْضِ رَوْضُكَ يَوْمَ شُبِّتَ جَمَارٌ مِنْ لَطَى أَسْفِ ذَوَاكَ

فقد استطاع أبو العلاء أن يلفق جناساً أشد صعوبة من ضروب الجناس السابقة ، إذ ألقه من كلمة وحرف في كلمة أخرى ، وكأنه يريد أن يخطو بالشعر خطوة جديدة في سبيل التعقيد ، فإذا هو يجانس بين القافية وبين ذوى الأولى وحرف الكاف التالى لها ، رأيت كيف أصبح الجناس عند أبي العلاء عبثاً لغوياً لا يراد به شيء أكثر من التصعيب والتعقيد ؟ وهل هناك شيء أطرف في رأى أبي العلاء ومعاصريه من أن يستخرج أحدهم عقدة جديدة في الشعر ؟ بل إنه ليلتزم عقداً كثيرة ، فإذا هو يقيد نفسه في قوافيه ، وإذا هو يرجع إلى ثقافته اللغوية يستمد منها ألفاظه الغريبة التي يستخرج منها هذا الجناس المعقد بين القافية وحشو البيت ، وكأنى به يرى ذلك ممكناً فيجانس بين القافية وأول البيت ، ثم يرى أن ذلك لا يزال ممكناً أيضاً ، فيفكر طويلاً حتى يقع على هذا الجناس بين القافية والكلمة الأولى في البيت وما يجاورها من حرف أو حرفين .

وليس من شك في أن ذلك كله كان مباحة لأسلوب الوعظ ، وكأنى بالزوميات إنما جاءت لتحدث هذه الصعوبات والتعقيدات في الشعر وما يُطَوَّى فيها من شعَبٍ ومنعطفات ؛ أما الوعظ وأما الزهد . فقد كانا يأتیان تابعين لهذا العمل المعقد تعقيداً شديداً ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن الزوميات بُنِيَتْ بناية لغة قبل أن تبني بناية زهد ، وهل كان المعري يطلب بلوازمه في قوافيه أو في ألفاظه أن يؤدي حاجة من وعظ ؟ لقد كان يؤدي بهذه اللوازم حاجة لغوية ، فالثقافة اللغوية أهم شيء فكر فيه في أثناء عمل لزومياته .

اللوازم العارضة فى اللزوميات

هذه اللوازم الدائمة فى اللزوميات كانت ترافقها لوازم عارضة تظهر من حين إلى حين ، ونقصد بهذه اللوازم العارضة ما كان يَجْنَحُ إليه أبو العلاء من تصنعه لألفاظ الثقافات المختلفة من عروض ونحو وفقه ، ولعله أول من وسَّع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون ، ومن قبله كان المتنبي يتصنع لذلك ، ولكنه لم يسرف فيه إسراف المعرى الذى ذهب يطرز شعره بألفاظ العلوم والفنون ، بل إننا لنراه يُدخل مسائلها فى آرائه ، وكأنه يريد منها الحجة والدليل على ما يذهب إليه من فكرة أو رأى ، وانظرُ إليه يستخدم العروض فى التدليل على أفكاره فيقول :

إذا ابنا أب واحدٌ أنفياً جواداً وعييراً فلا تعجب^(١)
فإنَّ الطويل نجيبٌ القريض أخوه المديد ولم يُنجب^(٢)

فإنك تراه يصف أحوال الناس بأوصاف الطويل والمديد ويتصورهم على هذا النحو من التصور العروضى ، فالنجيب طويل وغير النجيب مديد ، أرايت إلى هذا التجديد ؟ لقد جمّد الشعر العربى ولم يبق فيه إلا هذه الانحرافات التى يأتى بها الشعراء من أوعية الثقافة ، فإذا أبو العلاء يقول :

بقائى الطويلُ وغيبى البسيطُ وأصبحتُ مضطرباً كالرجزِ

أرايت إلى حياة أبى العلاء كيف تتحول إلى أوزان العروض ؟ . ولم يكن أبو العلاء يلجأ إلى ذلك ليقرر فكرة الفيشاغوريين عن الكون واثتلافه الموسيقى ، إنما هو يلجأ إليه ليثبت معرفته بالعروض ومصطلحاته ، وكأنه المرأة المستقيمة التى يستطيع الفيلسوف أن يرى فيها أحوال الناس مقيسة مقدرة على خير ما يكون القياس والتقدير ، ولست أشك فى أن أبا العلاء كان يعجب إعجاباً شديداً بهذه الآلة الحديثة التى عثر عليها التى يقيس بها أحوال الناس والحياة ، ويظن

(٢) يقصد بالنجاسة هنا كثرة الاستعمال .

(١) العير : الحمار .

أنها تفسرها ! ، وأكبر الظن أنه كان يعرف عجزها وأنها لا تستطيع ذلك ، ولكنه يلجأ إليها ليحرز انتصاراً جديداً في تعقيد الفن وتصعيبه .

وليست اصطلاحات العروض فقط هي التي يمكن أن تفسر مشاكل الحياة ، بل تشتركها اصطلاحات أخرى من النحو والصرف ، وانظر كيف يفسر الصلة بين الأصول والفروع تفسيراً صرفياً فيقول :

وفي الأصل غش^١ والفروع^٢ توابع^٣ وكيف وفاء^٤ النجمل والأب^٥ غادر^٦
إذا اعتلت^٧ الأفعال^٨ جاءت^٩ عليه^{١٠} كحالاتها^{١١} أسماؤها^{١٢} والمصادر^{١٣}

فالأصول والفروع وما بينهما من وراثات ، كل ذلك نستطيع أن نجد له تفسيراً لا في الفلسفة ، بل في الصرف ، فالأفعال إذا كانت عليلة تبعها مشتقاتها لا تستطيع حوالاً عنها ولا خلاصاً منها ، وعلى هذا النحو تتبع الفروع الأصول ، إن كانت سليمة سلمت ، وإن كانت معتلة اعتلت ، رأيت إلى الصرف كيف يمكن أن نستخرج منه تفسيراً وتصويراً لمشاكلنا ؟ إنه أحد المفاتيح الصغيرة التي عثر عليها أبو العلاء وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا ، وليس الصرف فقط هو الذي نجد فيه هذه المفاتيح ، بل إننا نجدها كما رأينا في العروض ، ونجدها أيضاً في النحو ، وانظر إليه إذ يقول :

سر^{١٤} سيعلن^{١٥} والحياة^{١٦} معارة^{١٧} ولتقصصين^{١٨} بها ديون^{١٩} المعسر^{٢٠}
كخبى^{٢١} نعم^{٢٢} وبس^{٢٣} يخبأ^{٢٤} فيهما^{٢٥} ويكون^{٢٦} ذاك^{٢٧} على اشتراط^{٢٨} مفسر^{٢٩}

أرأيت إلى حقائقنا ؟ إننا لا نتشابه فيها فقط ، بل إننا نتشابه فيها مع مسائل النحو والعروض والصرف ، وليس من شك في أن هذا الصنيع لا يضيف طرفة للشرع إلا عند أصحاب هذه الفنون ، وهل حقاً يمكن أن تفسر هذه الفنون ومصطلحاتها مشاكلنا ؟ إنها مملوءة بكثير من المشاكل التي تحتاج هي الأخرى إلى ما يفسرها ! .

ومهما يكن فإن أبا العلاء غلا غلواً شديداً حين جعل هذه المعارف لوازم في شعره وإن تكن لوازم عارضة تأتي من حين إلى حين . قد نفهم أن يبالغ

في التشديد على نفسه فيصطنع منهجاً جديداً في قوافيه يعقد به موسيقاه ، ولكن لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض ، وكان يلح في طلبه إلحاحاً شديداً . أليس يدل ذلك على أن التفكير الفني لم يعد يدخل فيه شيء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساساً ما بإجدابهم ، فانطلقوا يتكلفون في شعرهم هذه الكلف التي لا تفصح عن جمال في سوى هذا التعقيد الذي يَسُدُّ خله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة ، تارة من ممرات موسيقية معقدة وتارة من أبواب بديعية ملفقة ، وأخيراً من هذه المسالك العلمية التي لا تضيف طرافة إلى الشعر أكثر من ذكر بعض الألفاظ وبعض المسائل والمصطلحات ، ومع ذلك فقد كانت هذه المسالك تُعَدُّ بدءاً طريفاً في القرن الرابع وما تلاه من قرون ، وأخذ أبو العلاء يوسِّع استخدامها ، فهو لا يقتصر بها على ما مضى من فنون ، بل هو يطلبها أيضاً في الفقه والدراسات الدينية ، فإذا هو يقول :

حيرانُ أنتَ فأئى الناس تتَّبِعُ تجرى الحظوظُ وكلُّ جاهلٍ طَبَّعُ^(١)
والأمُّ بالسُّدُسِ عادت وهى أرافُ من بنت لها النصفُ أو عرس لها الربعُ

فلذلك تراه يخلط مسائل الدين الخاصة بتشاؤمه وما يرى في الحياة من مشاكل تؤديه إلى الشك والحيرة . وعلى هذا النمط ما يزال أبو العلاء يتعرَّضُ في اللزوميات لمسائل العلوم والفنون المختلفة يتخذ منها الحجج والأدلة على ما يزعمه من أفكار وآراء ، ولأنه ليكثر من ذلك كثرة مفرطة ، حتى ليحس من يقرأ في لزومياته بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في ديوان شعر . ولقد كان حرياً به أن ينحس عن شعره هذه القيود الثقافية العارضة ، ويكتفى بقيوده الدائمة السابقة ، ولكنه يريد أن يصعب عمله وأن يسلك إليه أضيق الممرات والأبواب ، فإذا هو يلتزم ما لا يلزم مراراً ، مرة في حروف قوافيه وحركاتها ، ومرة في ألفاظه الغريبة ، ومرة في جناساته المعقدة ، وأخيراً في هذه اللوازم العارضة ، حتى ليصبح الشعر لوازم خالصة .

(١) الطبع : اللثم .

وعبث أن نبهت بعد ذلك عن جديد في الشعر ، فقد اندفع الشعراء بعد أبي العلاء في هذه الممرات الضيقة ، كما نجد عند الحريري وعند غيره من الشعراء ممن وقف عندهم صاحب معاهد التنصيص يروى لهم مقطوعات تُقرأ طرداً وعكساً ، أو يلتزم الشاعر فيها الحروف المهملة أو الحروف المعجمة إلى غير ذلك من عبث لا يفيد الشعر شيئاً^(١) وكأنني بالشعر العربي ارتفع به العباسيون إلى القمة ثم أخذ يسقط رويداً رويداً ، فإذا هو قصائد تلفق تلفيقاً ، وقلما احتوت جمالاً من زخرف أو فكر . وحتى ألوان التصنيع القديمة أصابها ما أصاب لون الجناس عند المعري ، إذ تحولت إلى صور هندسية ، قلما يجد الإنسان فيها طرافة إلا تعقيداً يقضي على كل ما يبعثه الشعر من لذة شعرية أو متعة فنية .

(١) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ وما بعدها .

الكتاب الثالث

المذاهب الفنية في الأندلس ومصر

الفصل الأول

الأندلس والمذاهب الفنية

في أرض أندلس تلتد نماء ولا تفارق فيها القلب سراء
وكيف لا تبهج الأبصار رؤيتها وكل دوحس بها في الوشى صنعاء
أنهارها فضة والمسك تربتها والخز روضتها والذر حصنها
(ابن سفر المريئي)

١

الأندلس

من يرى مخطط بلاد الأندلس وكثرة ما يجري فيها من أنهار يصب بعضها في المحيط الأطلسي وبعضها في البحر المتوسط يحس جمال هذه البلاد وجمال مناظرها وأوضاعها الطبيعية ، وقد أفاض مؤرخو العرب في وصف مشاهدتها كما أفاض الشعراء في التغني بمناظرها يقول ابن سعيد : « ميزان وصف الأندلس أنها جزيرة قد أحذقت بها البحار فأكثر فيها الخصب والعمارة من كل جهة ، ففى سافرت من مدينة إلى مدينة لا تكاد تنقطع من العمارة ما بين قرى ومياه ومزارع ، وبما اختصت به أن قراها في نهاية من الجمال لتصنيع أهلها في أوضاعها وتبييضها لثلاث تنبو العيون عنها ، فهي كما قال بعض الشعراء فيها :

لاحت قراها بين خضرة أبنكها كالدرين زبرجد مكنون^(١)

ويقول ابن اليسع إنه « لا يتزوّد فيها أحد ماحيث سلك لكثرة أنهارها وعيونها ، وربما لقي المسافر فيها في اليوم الواحد أربع مدائن ومن المعامل والقرى ما لا يحصى ، وهي بطاح خضّر وقصور بيض^(٢) » .

وهذه البلاد نزلتها أمم مختلفة قبل دخول العرب فيها ، نزلها أول الأمر

(١) فتح الطيب طبع بولاق ٩٧/١ . (٢) فتح الطيب ٩٨/١ .

قبائل البَسْكَ والسَّلْت والحلالقة من الشمال من بلاد الغال كما نزل بها كثير من البربر سكان إفريقيا الشمالية . ثم نزل بها بعد ذلك الفينيقيون إذ استعمرت قرطاجنة بعض جهاتها . وكان ذلك قبل الميلاد بقرون ، وكان هذا الاستعمار سبباً في أن تنهت لها روما ، فلما وقعت بينها وبين قرطاجنة الحرب المعروفة رأيناها تتمد إلى هذه البلاد فتستولى عليها في أوائل القرن الثالث الميلادي وتسميها إسبانيا اسمها المعروف . ومنذ ذلك الوقت أصبحت إسبانيا ولاية رومانية ، وكان لروما تأثير واسع فيها فرأيناها تتخذ اللاتينية لغة لها كما تتخذ المسيحية دينها بحيث لا يفد عليها العرب حتى تكون كثرة أهلها من المسيحيين .

وليست هذه الأحداث هي كل ما مرَّ بالأندلس قبل الفتح العربي ؛ فقد لقيت أحداثاً أخرى لعلها كانت أعنف من الأحداث السابقة ونقصد غارات «الفَنْدَال» عليها من الشمال وقد نزلوا بها وأسسوا على نهر الوادي الكبير مملكة سموها باسمهم (مملكة الفندال) ومنها أُخذت كلمة «فندلس» التي نطق بها العرب (أندلس) وسموا بها هذه البلاد . وأغار عليها بعد الفندال جماعات القوط في القرن الخامس الميلادي .

وأخيراً يفتحها العرب في أواخر القرن السابع للميلاد عام ٩٢ للهجرة ، ولم يكن الجيش الفاتح عربياً خالصاً بل كانت كثرت من البربر ، واستمر العرب والبربر جميعاً ينزلون الأندلس بعد الفتح ويستقرون بها بحيث استطاعوا أن يعربوها وأن يجعلوها ولاية عربية في أول الأمر ، ثم سرعان ما أصبح بعد ذهاب عبد الرحمن الداخل إليها قبل منتصف القرن الثاني للهجرة بقليل دولة عظيمة تنافس بعاصمتها قرطبة بغداد وما يتصل بها . على أن هذه الدولة الكبيرة لم يمض عليها نحو قرنين ونصف حتى رأيناها تنقسم إلى شعب وفروع كثيرة، فتصبح كل مدينة كبيرة فيها إمارة مستقلة بنفسها لها ملك وللملك وزراءه وشعراؤه في هذا النظام المعروف باسم نظام (ملوك الطوائف) .

ولا تلبث هذه الإمارات أن تضعف تحت ضغط المسيحيين في الشمال بسبب تنازها وتخاصمها ، ويستغيث ملوكها بدولة المرابطين في المغرب ،

فتمد ذراعها لمساعدتهم سنة ٤٨٤ للهجرة وسرعان ما تستولى عليهم . وتخلفها دولة الموحدين فتتحول الأندلس إليهم منذ سنة ٥٤١ . ولا نمضى فى القرن السابع الهجرى طويلا حتى تأخذ هذه الدولة فى الضعف ، بينما تأخذ المدن الأندلسية فى السقوط واحدة وراء الأخرى بيد المسيحيين . وينحاز المسلمون فى ركن ضيق بالجنوب ، هو مملكة غرناطة ، يشيدون فيه قصور الحمراء التى لا تزال تتألق به إلى اليوم ، ويدافعون عنها دفاعاً مجيداً نحو قرنين ونصف ، حتى إذا لم يبق فى كنانتهم سهم أسلموها موثقين وجوههم إلى بطاح المغرب بعد أن ظلوا هناك ثمانية قرون ، شادوا فيها صرح حضارة ومدنية باهرة .

٢

شخصية الأندلس

لعل أهم ما يميز الأندلس ترفها ونعيمها ووصف شعرائها لطبيعتها وحسن مناظرها ، فقد ذهبوا يتغنون بمشاهدها ومواطن الجمال والفتنة فيها ، ويشيدون بها أيما إشادة كقول ابن سفر المرينى .
 فى أرض أندلس تلتذ نعيماء ولا تفارق فيها القلب سراء
 وكيف لا تبهج الأبصار رؤيتها وكل روض بها فى الوثى صنعاء
 أنهارها فضة والمسك تربتها والخز روضتها والدر حصباء
 وتغنن الأندلسيون تفتناً واسعاً فى هذا الجانب وبذلك تركوا مادة كبيرة فى شعر الطبيعة وساقهم ترفهم إلى وصف الخمر مع وصف الزهر ثم وصف مجالس الشراب وما ينطوى فيها من قيان . واستتبع ذلك الترف عندهم غناء واسعاً كان من آثاره ظهور الموشحات والأزجال . وهذه هى الصورة العامة لشخصية الأندلس ، وهى شخصية رشحت لها البيئة والطبيعة .

أما السكان فقد كانوا من عناصر متباينة على نحو ما قدمنا ، وجعلهم هذا التباين لا يهدون ولا يستقرون ، بل دائماً ثورات وحروب داخلية . وأكبر الظن أن هذه الثورات والحروب هى التى جعلت الأندلس لا تستفيد كثيراً

من الحضارات القديمة التي اتصلت بها سواء الحضارة الفينيقية أو الحضارة الرومانية .

ونحن لا نبالغ إذا قلنا بأن شخصية الأندلس في الأدب العربي ليست من القوة كما ينبغي ، وخاصة إذا أهملنا جانب البيئة ، فما لا شك فيه أن هذا الجانب أثر أثراً واضحاً في طبيعة الأدب الأندلسي شعره ونثره . غير أننا إذا تركنا هذا الجانب لم نكد نجد شيئاً آخر ، فقد كانت الكتلة الأندلسية تنساق نحو تقليد المشرق بكل ما فيه ، وحتى شعر الطبيعة عندهم لم يأتوا فيه بجديد سوى الكثرة ، أما بعد ذلك فصورته كله بما فيها من أفكار وأخيلة وأساليب هي الصورة المشرقية . ونحن لا نغلو إذا قلنا إن الأدب الأندلسي مدين في نهضته للتراث العربي العام ، وهو تراث كان مشتركاً بين الأقاليم العربية كلها لا يختص به إقليم دون إقليم ، وكأني بالأندلس لم تجد من الوقت ما تتعمق به الثقافة الرومانية التي تثقفها قديماً على الرغم من اتخاذها اللاتينية ، فلما جاء العرب لم يجدوها تحرز تراثاً لاتينياً واسعاً تستطيع أن تحتفظ به لنفسها وتدججه في التراث العربي العام . وما أراي أبعد إذا قلت إن الأندلس كانت تستمد نهضتها وحياتها من بغداد شأنها في ذلك شأن الأقاليم الأخرى . وكان يمكن أن يقوم بينها وبين المشرق فوارق وحواجز لو أنها بدأت حياة عقلية مستقلة عن حياة المشرق تعتمد على ترجمة ما تعرفه من آثار لاتينية ، غير أنها لم تتجه هذه الوجهة ، بل غرقت إلى آذانها في الثقافة العربية العامة التي نهضت بها بغداد ، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتى قامت في بغداد فقد كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيها من هناك .

وإن الإنسان ليخيّل إليه أن الأندلس كانت تقلد المشرق في جميع جوانب الحياة ، كما كان الشأن في أميركا الحديثة حين هاجر أهلها من أوروبا ، فإنهم ظلوا يستمدون من قارتهم القديمة ما شكّلوا به حياتهم وعلمهم وفهم . وهذا نفسه ما حدث بالأندلس ، فقد سُمّي العرب هناك بعض البلدان التي نزلوها بأسماء بلدان المشرق ، على نحو ما صنع الأوروبيون حين نزلوا في أميركا ، فكما سمي

هؤلاء نيواورليانس ونيويورك ونحوهما ، سمي العرب في الأندلس بلداناً قديمة باسم دمشق وقنسرين وحمص وفلسطين ، وأخذوا يعيشون على نمط يشبه نمط معيشة العرب في المشرق ، واتصل ذلك بحياتهم في جميع ضروبها ومظاهرها من سياسية واجتماعية وعقلية وفنية . أما حياتهم السياسية فقد حاولوا أن يجعلوها كالحياة السياسية في بغداد إذ نرى الناصر يلعب نفسه بالخليفة^(١) ، ويلقب أمراء الطوائف أنفسهم بالرشيد والمأمون والمتوكل والناصر والمنصور والمعتمد ، يقول ابن شرف القيرواني^(٢) :

مما يُزَهَّدُ في أرضِ أندلسٍ أسماءُ معتصِدٍ فيها ومعتمدٍ
ألقابُ مملكةٍ في غير موضعها كاهلٍ يحكي انتفاخاً صولة الأسدِ

أما الحياة الاجتماعية فقد عمَّ التأثير فيها كل شيء ، إذ نرى الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى على نحو ما رأينا في بلاط هارون الرشيد والمأمون ، وبدأت هذه الموجة مع وفود زرياب عام ٢٠٦ للهجرة على الأندلس ، وكان قد تعلم فن الموسيقى والغناء على إسحق الموصلي ، ثم رحل إلى الأندلس . ويذكر له صاحب نفع الطيب تأثيراً واسعاً في الحياة الاجتماعية لا يقف عند الغناء وما عُرِف به من إنشاء مدرسة هناك ثم ما كان من إصلاحه للعود وزيادته وترّاً على أوتاره يمثل النفس ، بل يمتد إلى جوانب أخرى ، فقد شجّع للناس ضروب البيدع البغدادية في الزينة والطعام والشراب والاستقبال ، فهم يروون أنه سنّ لهم أن تكون أواني الشرب من زجاج وكانت من ذهب وفضة ، كما سنّ لهم ما يحسن أن يلبسوه ويأكلوه ، وكيف يتزين النساء ، وكيف يصفّفن شعورهن إلى غير ذلك من وسائل الحياة الاجتماعية والتأنق فيها^(٣) .

أما الحياة الفنية ، ونقصد حياة العمارة والبناء فيظهر أن الأندلس تأثرت بصورة الزخرف العربي العام ، إذ يقولون إن زخرفة قصر الحمراء — المعروف

٧٤٩/٢ وانظر أيضاً :

R. Dozy, Histoire des Musulmans
d'Espagne, I, p. 312.

(١) أبو الفدا تحت عام ٣٥٠ هـ وانظر نفع

الطيب للمقرئ ٢١٢/١ .

(٢) نفع الطيب ١٠١/١ .

(٣) انظر ترجمته في نفع الطيب (طبع بولاق)

بغرناطة، والذي يشغل مكانة خاصة ممتازة بين المخلدات الأندلسية — تتصل بتقاليد الفن الإسلامى العام، وبالأخص فن ما بين النهرين، أكثر منها بالتقاليد الإسبانية والإفريقية^(١).

أما الحياة العقلية، فقد كان التأثير فيها بالمشرق بيناً واضحاً، وقد تتبّع صاحب «نفع الطيب» في ثبوتين طويلين مَنْ رَحَلُوا مِنَ الأندلس إلى المشرق للترؤد بالعلم ومن رَحَلُوا مِنَ المشرق إلى الأندلس طلباً للثروة أو للمجد العلمى والشهرة، وأقبل الأندلسيون على هؤلاء العلماء الوافدين عليهم يأخذون عنهم ويتعلمون، كما نرى في حياة أبى على القالى وأماليه التى أملاها هناك. وكانت الأندلس بطيئة — على ما يظهر — فى تلقى الحياة العقلية من المشرق لكثرة ما كان فيها من فن وخصومات.

والحق أن الأندلس أبطأت فى حركتها العقلية، وإنه لينبغى أن نحترس من هذا الفصل الذى عقده (صاعد) فى كتابه (طبقات الأمم) يستعرض فيه العلم فى الأندلس، ويذكر أسماء جماعة كانوا فى القرن الرابع كأبى عبيدة البلنسى، فإن هؤلاء لم يكونوا علماء بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، إنما كانوا مثقفين بالثقافة العربية العامة التى لم تكن تتجاوز عندهم شيئاً من الرياضيات والطبيعيات وبعض المعارف الطبية. وأسرعت الأندلس إلى الاهتمام بالثقافة الدينية، بل كادت أن لا تشغل نفسها بشيء سواها، يقول صاحب نفع الطيب: «وقراءة القرآن بالسبع، ورواية الحديث عندهم رفيعة، ولفقه رونق ووجاهة، ولا مذهب لهم إلا مذهب مالك». ويقول: «كل العلوم لها عندهم حظ إلا الفلسفة والتنجيم، فإنه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم أطلقت عليه العامة اسم زنديق، وقيدت عليه أنفاسه فإن زل فى شبهة رجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره للسلطان، أو يقتله السلطان تقرُّباً للعامة، وكثيراً ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وُجدت، وبذلك تقرُّب المنصور

(١) الحضارة الإسلامية تأليف بارزولد (نشر

دار المعارف) ص ٦١.

ابن أبي عامر لقلوبهم أول نهوضه^(١) . والمنصور بن أبي عامر هو أهم وزير للأمويين في القرن الرابع إذ توفي عام ٣٩٢ للهجرة ، ويقول ابن عذارى بصددده : « وكان المنصور أشد الناس في التغير على من عنده شيء من الفلسفة والجدل في الاعتقاد والتكلم في شيء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشيء من أمور الشريعة وأحرق ما كان في خزائن الحكم - الخليفة الأموي - من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء »^(٢) .

وليس من شك في أن ذلك كله كان سبباً في بطء الحياة العقلية وتأخر نموها في الأندلس ، ونحن نعرف أن أول فيلسوف أندلسي هو ابن باجة المتوفى عام ٥٣٣ للهجرة فالأندلس لم تتعمق الفلسفة إلا في عصر متأخر ، ولعلها من أجل ذلك اعتنقت مذهب مالك وفضلته على غيره من المذاهب ، لأنه لم يكن معقداً بفلسفة ، ولاحظ ذلك ابن خلدون ، وعلل له ببداوة أهل الأندلس وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التي لأهل العراق فأثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز^(٣) . ويمكن أن نعلل بنفس العلة لعدم اتساع موجة التفكير الإباحي الماجن عندهم على نحو ما نعرف في المشرق كما أنه لم يظهر عندهم شاعر متفلسف مثنائم كأبي العلاء .

وإذا تركنا الحياة العقلية في الأندلس إلى الحياة الأدبية وجدنا ظاهرة التقليد للمشرق واضحة جليلة إذ تُصاغ الكتب الأدبية عند الأندلسيين على شكل الكتب الأدبية عند المشاركة ، يُصاغ « العقد الفريد » على « شكل عيون الأخبار » ويراه الصاحب بن عباد فيقول هذه بضاعتنا ردت إلينا ، ويصاغ كتاب « الحقائق » لابن فرج الجياني في أهل زمانه على شكل كتاب « الزهرة » للأصبهاني^(٤) ، ويصاغ كتاب « الذخيرة » لابن بسّام على شكل كتاب « اليتيمة »

(١) انظر نفع الطيب ١٠٤/١ .
(٢) البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب لابن عذارى (طبع ليدن) ٣١٤/١ .
(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٣١٥ .
(٤) الذخيرة لابن بسّام (طبع جامعة القاهرة) ٢/١ .

للشعالي^(١). والحق أن الحركة الأدبية في الأندلس صيغت صياغة على شكل الحركة الأدبية في المشرق ، وقد نعجب من ذلك الآن ، ولكن من يتعمق دراسة الأندلس يعرف سرعة الاتصال بينها وبين المشرق ، فعلماءها وأدباؤها يرحلون إليه كما يرحل إليها علماءها وأدباؤها ، ومن لم يذهب من المشرق إلى الأندلس أرسل إليه بآثاره ، أو نقلها إليه هؤلاء الأندلسيون الذين يجوبون الأقطار الشرقية للبحث عن المناهج الهامة للأدب والثقافة ، ولعل من الغريب أن يعرف القارئ أن كتابي (البيان والتبيين) و(التربيع والتدوير) نُقلا في حياة الجاحظ إلى الأندلس^(٢) وأرسل أبو الفرج الأصبهاني لعبد الرحمن الناصر نسخة من كتابه (الأغاني) كما نُقل ديوان المتنبي في حياته إلى الأندلس نقله ابن الأشجّ الذي قابل المتنبي في الفسطاط عام ٣٤٦ للهجرة ، وبذلك استطاع ابن هاني المعاصر له أن يتأثره تأثراً واضحاً . ويذكر صاحب الذخيرة أن ابن شهيد كان يستعير معاني أبي العلاء في بعض أشعاره^(٣) فإذا عرفنا أن ابن شهيد توفي عام ٤٢٦ للهجرة بينما توفي أبو العلاء عام ٤٤٩ عرفنا إلى أي حد كانت سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق .

ومن يقرأ في الذخيرة ويتابع الأدباء والشعراء في تقليدهم لأدباء المشرق وشعرائه يخيّل إليه أن القوم قد حبسوا أنفسهم داخل الإطار العام للأدب العربي ، فهم يضعون المشرق نصب أعينهم يتخذون منه مُثُلَهُمُ الأدبية العليا ، وقد كتب ابن شهيد رسالة « التوايع والزوايع » ، وذكر فيها أسماء شياطين الشعراء الذين أجازوه ، وكلهم من شعراء المشرق الذين نعرفهم ، أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي^(٤) ، وكان الأندلسيون حتى عصر ابن خلدون لا يزالون يقولون : « إن أصول علم الأدب وأركانه أربعة دواوين ، وهي أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين

(٤) انظر رسالة التوايع والزوايع في الذخيرة . ٢١٠/١ .

(١) انظر مقدمة كتاب الذخيرة .

(٢) معجم الأدباء ٧٤/٦ .

(٣) الذخيرة ٢٨٧/١ .

للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي^(١) ، وليس في هذه الأصول والأركان شيء لأهل الأندلس . وما أظننا نسرف إذا قلنا بعد ذلك إن الأندلسيين كانوا يعيشون على تقليد أهل المشرق ، ولعل ذلك ما جعل صاحب الذخيرة يقول فيهم : « إن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة ، حتى لو نعت بتلك الآفاق غراب ، أو ظن بأقصى الشام والعراق ذباب ، بلشوا على هذا صنماً ، وتلوا ذلك كتاباً محكماً^(٢) » .

٣

الشعر في الأندلس

رأينا الأندلس تؤسس حياتها العقلية والأدبية على أسس مشرقية ، وجعلها ذلك تعيش في فنا وشعرها داخل الإطار المشرق العام ، إذ كانت الفكرة الأساسية عند مَنْ يريد أن يكتب شعراً أن يكون شعره على نمط الشعر عند المشاركة من القدماء أو العباسيين . ومعنى ذلك أن الشاعر الأندلسي لم يحاول أن يخضع الشعر العربي لشخصيته ، بل رأيناه هو يخضع له ، فهو يخضع لموضوعاته المعروفة في المشرق كما يخضع لأفكاره ومعانيه وأخيلته وأساليبه . ولعل من المهم أن نعرف أنه مرت على الأندلس فترة طويلة قبل أن تجد شاعراً ممتازاً تستطيع أن تلتقي به شعراء المشرق ، وأكبر الظن أن ذلك يرجع إلى كثرة ما كان فيها من فتن وثورات وخصومات فكأنها لم تهدأ لنفسها حتى تستطيع أن تنتج شاعراً ممتازاً إذ كانت دائماً في حروب داخلية يثيرها العرب وما بين المضربة والنجية عندهم من خصومات قديمة ، ثم يثيرها ما كان يقوم بين العرب وبين البربر من جهة ، ثم بينهم وبين المسيحيين الشماليين من جهة أخرى . ومهما يكن فقد كانت مثل الأندلسيين في الشعر هي نفس مثل المشاركة ، ومع ذلك فنحن لا نكاد نعرف للأندلس شاعراً ممتازاً في القرنين الثاني والثالث

(٢) الذخيرة ٢/١ .

(١) المقلة ص ٤٠٨ .

للهجرة سوى يحيى بن الحكم الغزال شاعر الأمير عبد الرحمن الثاني (٢٠٦ - ٢٣٨هـ) وقد سَفَرَ بينه وبين أمراء أوروبا وقدم في بعض هذه السفارات على أحد أمراء النورمان في جزائر الدانمارك، وأثبت ابن دُحْيَة بعض أشعاره في «المطرب» وهي أشعار جيّدة . وأهمُّ منه ابن عبد ربه صاحب كتاب «العقد الفريد» المتوفى عام ٣٢٨ للهجرة، فقد تعلق بصنع الشعر وترك فيه ديواناً لم يصلنا، غير أن ما نقله ياقوت وابن خلكان عنه يدل على أنه متكلّف في شعره كقوله :

يا ذا الذي خَطَّ العِذارُ بوجهه خَطَّيْنِ هاجا لوعسةً وبلا بلا
ما صبح عندي أن لحظك صارمٌ حتى لبستَ بعارضيكَ حمائلًا

وواضح ما في هذا التصوير من تكلف إذ وصّف الاحظ بالسيف الصارم، وكان التشبيه حتى الآن طليعيّاً ، ولكنه أراد أن يُبْعِدَ فزاد تلك البقية التي تجعل العِذارين حمائل للسيف ، أرايت إلى هذا البعد في الخيال وهذا التكلف ؟ ومع ذلك فقد كان لابن عبد ربه قطعٌ أخرى لا يبدو فيها هذا التكلف الشديد كقوله :

وبدتُ لي فأشرق الصبحُ منها بين تلك الجيوبِ والأطواقِ
ياسقيمَ الجفون من غير سُقمٍ بين عينيك مصرعُ العشاقِ
إنَّ يومَ الفراقِ أقطعُ يومٍ ليتنى متُّ قبل يومِ الفراقِ

وله قطع أخرى أكثر من هذه رقة وسهولة . ولعل من المهم أن نعرف أن الشعر الأندلسي يفقد الوحدة منذ ابن عبد ربه إذ نجد الشاعر الواحد يتكلف في قطعة ويخفف من تكلفه في أخرى ، فتحار أهو من مذهب الصانعين أم هو من مذهب المتصنعين أم هو من مذهب المصنّعين ، فقطعة فيها صنعة وثانية فيها تصنع وثالثة فيها تصنيع على غير نظام أو نسق معين . ولذلك كان الباحث يضطرب في الحكم على الشاعر الأندلسي ، فبينما يحكم عليه بأنه من ذوق الصانعين إذا به يمجّد عنده نموذجاً من ذوق المصنّعين أو المتصنعين ، وكذلك الأمر إن هو حكم عليه بأحد الذوقين الآخرين . وقد يكون من أسباب ذلك أن هذه المذاهب كانت تتفارق في المشرق مفارقة واضحة، إذ توجد مع التطور في الحياة والحضارة ، فالصانعون يسبقون المصنّعين ويأتي

المتصنعون من ورأهم ، أما في الأندلس فإنه لا يوجد هناك تطور بين هذه المذاهب ، إذ بدأت نهضة الشعر هناك متأخرة عن نشوء هذه المذاهب في المشرق ، فكان الشعراء يحاكونها جميعاً في غير نظام ولا نسق واضح. ونحن نقف قليلاً عند شاعرين مهمين ظهرا بعد ابن عبد ربه في القرن الرابع ، وهما ابن هاني الأندلسي وابن درّاج القسّطلي .

ابن هاني الأندلسي

هو أبو القاسم محمد بن هاني^(١) وهو عربي الأصل إذ يُنسبُ إلى المهلب بن أبي صفرة الأزدي الذي اشتهر بحروبه وانتصاراته على الخوارج وفي خراسان لعصر بني أمية . ويسمى ابن هاني الأندلسي تمييزاً له من ابن هاني الحكمي المكنى بأبي نواس الشاعر المعروف . وقد ولد بإشبيلية عام ٣١٦ للهجرة ، وكان أبوه قد هاجر إليها من المهديّة في شمالي إفريقيا وعُني بابنه وبتربته ، ولم يلبث أن تدفق الشعر على لسانه ، فلمع اسمه ، وقرّبه منه حاكم بلدته . غير أنه أكثر من الانهماك في الملاذ ، وأظهر استهتاراً وزندقة ، ونقم عليه أهل إشبيلية ذلك وامتدت نقيمتهم إلى الحاكم الذي يرعاه ، فنصححه أن يبتعد عنهم مدة ، فولىّ وجهه نحو المغرب وعمره سبعة وعشرون عاماً . وكانت حيوش الفاطميين تتوغل فيها بقيادة جوهر الصقلي ، فألمّ به وقدّم إليه إحدى مدائحه ، لكنه لم يُشبه الثواب الذي كان ينتظره ، فتركه إلى جعفر ويحيى ابني علي ، وكانا واليين على الزاب في المغرب الأوسط للمعز الفاطمي ، فأجزلّا له في العطاء . وسمع به المعز فطلبه منهما ، وقدم عليه ابن هاني ، فبالغ في الإنعام عليه ، حتى تحول إليه بقلبه ، وآمن بعقيدته الشيعية وكل أصولها المذهبية . وخرج مع المعز حين فتح مصر ينشده مدائحه ، لكنه عاد ليحضر أولاده وأهله . ووصل بهم إلى برقة ، ونُسجاً بقتله فيها سنة ٣٦٢ وربما دبّر هذا القتل بعض خصوم المعز هناك حتى لا ينعم بهذه التحفة النادرة .

الأبارص ١٠٣ والإحاطة للسان الدين بن الخطيب
٢١٢/٢ والمغرب (القسم الأندلسي - طبع دار المعارف)
٩٧/٢ ومعجم الأدباء (طبعة القاهرة) ١٩/٩٢ .

(١) انظر في ترجمته وفيات الأعيان
لابن خلكان ٤/٢ ومطبع الأنفس للفتح بن
خاقان (طبع الجواثب) ص ٧٤ والتكلمة لابن

ومن يرجع إلى ديوانه يجد أكثره في المديح ، ومعانيه فيه هي نفس المعاني التي نلقاها في الشعر العربي عند العباسيين ومن قبلهم ، وإن كنا نلاحظ في مديحه للمعز وقوفاً طويلاً عند صفاته الإمامية ، وشعره في هذه الناحية مرجع مهم لمن يبحثون في العقيدة الفاطمية وكل ما كان يؤمن به دُعائهم من صفات علوية في الإمام ، إذ كانوا يؤمنون بأنه معصوم وأنه عالم بالظاهر والباطن وأنه يكون شفيعاً لأوليائه يوم القيامة ، ولا يزالون به حتى يضعوه فوق البشر ويُصنّفون عليه من القدسية والجلال ما يجعله روحاً من الله ، بل ما يجعله سبب الوجود وعلّة الحياة . وتكثر هذه المعاني وما يتصل بها في شعر ابن هاني كثرة مفرطة كقوله (١) :

وما كُنْتُ هذا النور نورُ جبينه ولكن نور الله فيه مشارِكُ
وقوله (٢) :

ولله علمٌ ليس يُحْجَبُ دونكم ولكنه عن سائر الناس محجوبُ
وقوله (٣) :

مؤيدٌ باختيار الله يصحبه وليس فيما أراه الله من خكل
وقد شهدت له بالمعجزات كما شهدت لله بالتوحيد والأزل
وقوله (٤) :

أرى مدحه كالمديح لله إنه قنوتٌ وتسبيحٌ يحطُّ به الوزرُ
وقوله (٥) :

هو علّة الدنيا ومن خلقت له ولعلّة ما كانت الأشياءُ
وقوله (٦) :

ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنّت الواحدُ القهّارُ
وقوله حين نزل المعز بمدينة رقادة بجوار القبروان (٧) :

-
- | | |
|-----------------------------------|-------------------|
| (١) الديوان (طبعة زاهد على) ص ٥١١ | (٥) الديوان ص ١٥ |
| (٢) الديوان ص ٦٦ | (٦) الديوان ص ٣٦٥ |
| (٣) الديوان ص ٩٥ | (٧) الديوان ص ٨١٧ |
| (٤) الديوان ص ٣٤٢ | |

حلّ برقنادة المسيح حلّ بها آدم ونوح
حلّ بها الله ذو المعالي وكل شيء سواه ريح
فالعرز في رأيه تحلّ فيه أرواح الأنبياء ، بل يحل فيه الله ، تعالى عن ذلك
علواً كبيراً . ومر بنا شيء من هذا المبالغات عند المنتبي ، وكان شيعياً غير
أن ابن هاني تجاوز فيها كل حد مردداً عقيدة الشيعة الإسماعيلية في إمامهم ،
وكان هو نفسه من تابعيه ومريديه ، ولعل هذا نفسه ما جعل المعز يأسف
ويتحسر عليه حين بلغته وفاته .

ولسنا أول من يربط بينه وبين المنتبي ، فقد كان الأندلسيون أنفسهم
يسمونه منتبي المغرب ، ومن يقرأ ديوانه يجده يحتذى على مثاله ، في كثير من
أشعاره . غير أنه لا يستقي منه وحده فقد كان يعجب أيضاً بمذهب المصنّعين ،
وفسّح في شعره لأخيلة وصور كثيرة كقوله في فاتحة إحدى مدائحه للمعز (١) :
فَتَقَتَّ لَكُمْ رِيحُ الْجِلَادِ بَعْنَبَرٍ وَأَمَدَّكُمْ فَلَقَّ الصَّبَاحُ الْمُسْفِرَ (٢)
وَجَنَيْتُمْ ثَمَرَ الْوَقَائِعِ يَانَعَا بِالنَّصْرِ مِنْ رِقِّ الْحَدِيدِ الْأَخْضَرِ (٣)

فقد تصور الجلاد وعراك الأبطال ريحاً عاصفاً يفوح منه العنبر والطيب ،
وهو يهب في الصباح المشرق . وبالغ في التصور والتكلف ما شاء حتى تخيل
السيوف شجراً له ورق وثمر ، وهم يجنون منه النصر والظفر . فتصوير المصنّعين
عنده ينتهي إلى هذه المبالغات الغريبة . ومن الحق أنه كان يحسن في هذا الباب ،
ولعل ذلك ما يجعل قصائده في وصف أساطيل المعز تروّع قارئها لما يجد عنده
من تفنن في التصوير ، وهو لا يقف بهذا التفنن عند المديح ووصف الأساطيل
بل يذيعه في ضروب شعره الأخرى من غزل وغير غزل ، كقطوعته المشهورة (٤) :

فَتَكَاتُ طَرَفُكَ أَمَ سَيْوْفُ أَبِيكَ وَكُتُوسُ خَمَرٍ أَمَ مَرَّاشِفُ فَيْكِ
فهو إذن يخلط في شعره بين مذهبي التصنيع والتصنع ، وبما لا شك
فيه أنه كان يعجب بالمنتبي وأنه كان يستوحيه في كثير من قصائده ومعانيه ،

(١) الديوان ص ٣٢١ .
(٢) فتنّت : فاحت ، الجلاد : المراك .
(٣) يانعا : ناضجا .
(٤) الديوان ص ٥٣١ .

ونراه ينفذ مثله في الرثاء إلى ذم الدهر والشكوى من الحياة كقوليه في رثاء غلام^(١) :
 وهب الدهر نفيسا فاسترد^١ ربما جاد بخيل^٢ فحسد^٣
 كلما أعطى فوق^٤ حاجة^٥ بيـسد^٦ شيئاً تلقاه بيـد
 خاب من يرجو زماناً دائماً^٧ تُعرَف^٨ البأساء منه والسنكد^٩
 فإذا ما كدر العيش^{١٠} نكأ^{١١} وإذا ما طيب الزاد^{١٢} نفد^{١٣}

وعلى هذا النحو كان يقتدى بالمتنبى تارة ، ويقتدى بالمصنعين تارة أخرى ، فهو لا يثبت عند مذهب بعينه . ونستطيع أن نسال في اقتدائه بالمتنبى عنايته في شعره بالغريب والقوافي الشاذة فهو ينظم على الثاء والحاء ونحوهما من الحروف الصعبة حتى يثبت تفوقه . وإذا كنا لاحظنا في غير هذا الموضع على المصنعين أنهم كانوا إذا عمدوا إلى التصنيع لفقوا ولفقوا فإننا نلاحظ ذلك نفسه عند ابن هاني ، إذ كان يأتي المعاني والأخيلة من بعيد ، وكان يستر ذلك بما تعود من ضخامة التعبير . روى الرواة أن أبا العلاء كان إذا سمع شعره يقول : ما أشبهه إلا برحى تطحن قروناً لأجل القعقة التي في ألفاظه ، ويزعم أنه لا طائل تحت تلك الألفاظ^(٢) . وما هذه القعقة وما يتدرج فيها من عدم الطائل والفائدة إلا ما نشير إليه من طنطنته بالألفاظ والأساليب الضخمة ، فإذا ما بحثنا هذه الأساليب لم نجد شيئاً غير التلقيق واللف وإتيان المعنى من بعيد ، ولعل ذلك ما جعل ابن رشيق يقول عنه : « وفرقة أصحاب جلبة وقعقة بلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبي القاسم بن هاني ومن جرى مجراه فإنه يقول أول مذهبه : أصاحت فقلت وقع أجرد شيطم^(٣) وشامت^(٤) ، فقلت : لمع أبيض مخدَم^(٥) » وما دُعرت^(٦) إلا بجرس حليها^(٧) ، ولا رَمَقْت^(٨) إلا برى في مُخدَم^(٩) » وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد ، ما الذي يفيدنا أن تكون

والأبيض : السيف . والمخدَم : القاطع .
 (٤) جرس : صوت . روى الشيء : لحظه
 لحظاً خفيفاً . برى : جمع برة ، وهي هنا
 الخلل . الخدم : موضع الخلل .

(١) الديوان ص ٢٤٥ .
 (٢) وفيات الأعيان ٥/٢ .
 (٣) أصاحت : أرهقت السمع . الأجرد
 من صفات الخيل الكريمة . الشيطم : الطويل
 القوي من الخيل . شام البرق : نظر إليه .

هذه المنسوب بها لبست حليتها فتوهمته بعد الإصاحبة والرمق وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة في دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها ، ولم يخف عنا مراده أنها كانت ترقبه ، فما هذا كله ؟ (١) .

ونحن نرى من هذا النص أن ابن رشيق يلاحظ على ابن هاني شيئين : الشيء الأول أنه قد تعلق بمعنى لا طرافة فيه ، والشيء الثاني أنه لف طويلا حول تعبيره عن فكرته قبل أن يؤديها ، وكأني به تأثر قول المتنبي : يَرَوْنَ من الدُّعْرِ صوتَ الرياحِ صهيلَ الجيادِ وَخَفَقَ البُنُودِ فالمتنبي يقول إن أعداء الممدوح قدروا منه ، وهم يظنون في أثناء فرارهم أن صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود لشدة فزعهم وخوقهم ، فجاء ابن هاني ونقل هذا المعنى من وصف الحرب إلى شعر الغزل ودار حوله هذا الدوران الطويل ، فإذا صاحبه تنوهم لخوفها أن صوت حليتها وقع أقدام فرسه ، وأن لون خلخالها لون سيفه ، أرايت إلى هذا التكلف في التعبير ؟ إنه لم يجلبه فن ولا زينة إنما جلبه تصنع ابن هاني وتلفيقه للصور والأفكار العباسية وما يشفعه بها من نقل ولف ودوران .

على أننا نعود فنلاحظ مرة أخرى أن هذا الشاعر المتصنع كان يستخدم أدوات التصنيع وخاصة أدوات التصوير ، غير أنها تحولت في بعض جوانبها عنده إلى ضروب جديدة من التكلف والتصنع ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسي لا يستطيع أن يعيش في منهج عباسي واحد . هو لا يجد ولا يحدث مذهباً جديداً . وهو حين يعيش في منهج عباسي نراه لا يستمر فيه ، بل يخلط بينه وبين غيره من المناهج ، وهذا ابن هاني أقرب الأندلسيين إلى ذوق التصنع نراه يجمع في شعره بين أدوات التصنيع والتصنع جميعاً ، وأقرأ هذه القطعة التي امتلأت بالصور والتشبيهات :

كَأَنَّ رَقِيبَ النِّجْمِ أَجْدَلُ مَرَقَبٍ يَسْقَلِبُ تَحْتَ اللَّيْلِ فِي رِيَشِهِ طَرَفًا (٢)

(١) العدة لابن رشيق ٨٠/١ وما بعدها .
(٢) رقيب النجم : الذي يغيب بطلوعه .
مثل الإكليل فإنه يغيب بطلوع الثريا .
الأجدل : الصقر . المرقب : الموضع العالي .

كَأَنَّ بَنِي نَعَشٍ وَنَعَشًا مَطَافِيلُ
كَأَنَّ سُهَيْلًا فِي مَطَالَعِ أَفْقِهِ
كَأَنَّ سُهَاهَا عَاشِقٌ بَيْنَ عَوْدٍ
كَأَنَّ مُعَلَّى قُطْبِهَا فَارِسٌ لَهُ
كَأَنَّ قُدَامَى النَّسْرِ، وَالنَّسْرُ وَاقِعٌ
بِوَجْهَةِ قَدِ أَضْلَلْنَ فِي مَهْمِهِ خِشْفًا^(١)
مِفَارِقُ الْإِنْفِ لَمْ يَجِدْ بَعْدَهُ الْإِنْفَا
فَأَوْنَةً يَبْسُدُو ، وَأَوْنَةً يَخْفَى^(٢)
لِوَاءِ أَنْ مَرَكُوزَانَ قَدِ كَرِهَ الزَّحْفَا
قُصِصْنَ فَلَمْ تَسْمُ الْخَوَافِي بِهِ ضَعْفًا^(٣)

ومضى في القصيدة على هذا النحو يصنع هذه التشبيهات التي يحس الإنسان إزاءها أنها جاءت لتعبر عن تلفيق لا لتعبر عن شعور وجمال ، فكل ما هناك أن الشاعر يريد أن يثبت مهارته باستخدام « كأن » وما يتبعها من صور وأخيلة . وعلى هذا النمط كان الشاعر الأندلسي يجمع في شعره بين صور والتصنيع والتصنيع جميعاً .

ابن درّاج القسطلبي

وهذا شاعر آخر يُقَرَّنُ بالمتنبي ، عاش في القرن الرابع وصدر الخامس ، وكان كاتب المنصور بن أبي عامر وزير الأمويين ، كما كان شاعره^(٤) ، وقد ذكره الثعالبي في يتيّمته ، وقال في حقّه : « كان بصّقع الأندلس كالمتنبي بصّقع الشام ، وهو أحد الشعراء الفحول ، وكان يجيد ما ينظم » . ويقول ابن بسّام عنه : إنه « كان لسان الجزيرة شاعراً وأولاً حين عدّ معاصريه من شعرائها المشهورة ،

الحنّاح ، الخوافي : صفار الريش مما ينبت تحت القوادم .

(٤) انظر ترجمته في وفيات الأعيان لابن خلكان ٤٢/١ وبيّنة الدهر للشمالي ٤٣٨/١ والمجلد الأول من النخبة ص ٤٣ وبيّنة الملتبس للقبلي ص ١٤٧ والصلة لابن بشكوال ص ٤٢ والمغرب لابن سعيد (طبع دار المعارف) ٦٠/٢ . وقد طبع ديوانه في دمشق بتحقيق محمود علي مكي .

(١) ينو نعلش ونعلش : نجوم سبعة . مطافيل : جمع مطفل ، وهي الظبية ذات الألفال . وجرة : موضع ببادية نجد ، المهمة : القفلة . انخشف : ولد الظبية .

(٢) السها : كوكب غنى من بنات نعلش . العود : جمع عائد وهو زائر المريض .

(٣) في الكواكب نسران : نسر واقع ونسر طائر . القدامى : الريش الطويل في مقدم

وآخَر حاملي لوائها ، وبهجة أرضها وسماها وأسوة كتابها وشعرائها ، له عَقْد فخرها المحمول وسُهم ، وبه بُدئ ذكرها الجميل ونُختم ، حلَّ اسمه من الأمانى محل الأنس ، وسار نظمه ونثره في الأفاصي والأداني مسير الشمس ، وأحد من تضاءلت الآفاقُ عن جلالة قدره ...»^(١) . وقال أبو حيان عنه : « أبو عمر بن دراج القسطلی سبَّاق حَلَبَة الشعراء العامريين وخاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين »^(٢) ! وذكره ابنُ شهيد فقال : « الفرق بينه وبين غيره أنه شديد أسر الكلام ، ثم زاد بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنسب ، وما تراه من حوكة للكلام ، وملكه لأحرار الألفاظ ، وسعة صدره ، وجيشة بحره ، وصحة قدرته على البديع ، وطول طَلْقِهِ في الوصف ، وبُغْيَتِهِ للمعنى وتُرْدِيدِهِ ، وتلاعبه به وتكريره ، وراحته بما يتعب الناس ، وسعة نَفْسِهِ فيما يُضَيِّقُ الأنفاس »^(٣) .

وواضح من آراء هؤلاء النقاد جميعاً أن ابن دراج كان شاعراً ممتازاً حتى ليجعله أبو حيان خاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين ، وهي مبالغة من بعض الوجوه ولكنها تدل على حقيقة مطوية فيها ، وهي أن ابن دراج يُعَدُّ من الشعراء الأفلذ الذين ظهروا في الأندلس . ونرى صاحب البيتمة يقرنه بالمتنبي ، ويظهر أنه كان يتأثره في شعره تأثراً شديداً لا يقل عن تأثر ابن هاني ، وإن كنا نلاحظ أنه لم يستظهر في شعره شيئاً من العبارات الشيعية والصوفية ، غير أنه بعد ذلك يستظهر جميع خصائص المتنبي ، فهو يميل إلى الغريب في شعره من جهة ، كما يميل إلى التصنع للثقافات من جهة أخرى . ثم هو بعد ذلك كابن هاني يُعْنَى باللفظ الطنان وقعقاته ، وقد تعلق — مثل المتنبي — في مطلع مدائحه بشكوى الدهر والسخط على الناس في عصره ، وساعده على ذلك أنه كان عصر فن وثورات على الأمويين واستعداد لظهور ملوك الطوائف . ويظهر أنه عُرِف بين الثائرين الناشئين بميله للأمويين إذ كان شاعر ابن أبي عامر كما قدمنا ، فازورت

(٣) الذخيرة ٤٥/١ .

(١) الذخيرة لابن يسام ٤٣/١ .

(٢) الذخيرة ٤٤/١ .

عنه قلوب الملوك من حوله. يقول أبو حيان : « وكان ابن دراج ممن طرحت به تلك الفتنة الشنعاء واضطرتته إلى الشجعة ، فاستقرى ملوكها أجمعين ما بين الجزيرة الخضراء وسرقسطة من الثغر الأعلى ، يهز كلا بملحه ويستعينهم على نكبتة ، وليس منهم من يصغي له ، ولا يحفظ ما أضيع من حقه ، وأُرخص من علقه^(١) ، وهو يختبطهم خبط العضاء^(٢) بمقوله ، فيصمتون عنه ، إلى أن مر بعقوة^(٣) منذر بن يحيى أمير سرقسطة فألقى عصا سيره عند من بؤاه ، ورحب به وأوسع قِراه . فلم يزل عنده ، وعند ابنه بعده ، مادحاً لهما ، مثنياً عليهما ، رافعاً من ذكرهما ، غير باغ بدلا بجوارهما ، إلى أن مضى بسبيله ، بعد أن جرت له رحمه الله على إحسانه الباهر ، في فتنة البرابر ، مع أملاك الجزيرة في طول الاغتراب والشجعة أخبار شائعة ، فيها لذى اللب موعظة بالغة^(٤) . »

وهذا الجانب في حياة ابن دراج جعله يشتعل شكوى من الدهر ، وقد وجد من أستاذه المتنبى خير مدد في هذا الصدد ، فاستعار منه هذا الصوت ، وذهب يكبره ما وسعه تكبيره . وربما كان لكثرة الفتن التي عاصرها أثر في اندلاع هذه الشكوى التي تغمر شعره . وهو يخلط بين منهجى التصنيع والتصنع في قصائده ، واستمع إليه يخاطب ابنه مبشراً بما لقي في رحاب منذر بن يحيى :

أبْنَى لَا تَذْهَبْ بِنَفْسِكَ حَسْرَةً	عن غَوْلِ رَحْلِي مُنْجِيداً أَوْ مُغْوِراً
فَلَنْ تَرَكْتَ اللَّيْلَ فَوْقَ دَاجِيَا	فَلَقَدْ لَقِيتُ الصُّبْحَ بَعْدَكَ أَزْهَراً
وَحَلَلْتُ أَرْضَاً بَدَّلْتُ حَصْبَاؤَهَا	ذَهَباً يَرْفُؤُ لِنَظَرِي وَجَوْهَراً
وَلِتَعْلَمِ الْأَمْلَاكُ أَنِّي بَعْدَهَا	أَلْفَيْتُ كُلَّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا ^(٥)
وَرَى عَلَى رِءَاةٍ مِنْ دُونِهِمْ	مَلِكٌ تُخَيِّرُ لِلْعُلَا فَتَخَيِّرُ
ضَرَبُوا قَدَاحَهُمْ عَلَى فِقَازٍ بِي	مَنْ كَانَ بِالْقَدَحِ الْمَعْلَى أَجْدَرَا ^(٦)

(١) الملق : النفيس

(٢) العضاء : جمع عضاهة ، وهي الخمط أو

كل شجرة كبيرة ذات شوك .

(٣) العقوة : ما حول الدار والمحلة .

(٤) الذخيرة ١ / ٤٤ .

(٥) الفراء : حمار الوحش . ومعنى المثل واضح .

(٦) القدح المعلى : أكثر قداح الميسر

حظاً فهو أعلاها .

وواضح من هذه الأبيات القليلة أن صاحبنا يُعنى — كما قال ابن شُمَيْد — بالخبر واللغة ، فهو هنا يتصنعُ لذكر المثل المعروف (كل الصَّيْد في جوف الفَرَا) كما يتصنع لفكرة القِداح المعروفة عند العرب القدماء ، ثم هو بعد ذلك يُعنى — كما لاحظ ابن شهيد أيضاً — بالبديع ، ففي الأبيات الأولى يعنى بالطباق بين النَّجْد والغُور والليل والصَّبح والحُصباء والذهب ، واستمرَّ معه في القصيدة فسُتراه يقول :

كَلَّا وَقَدْ آنَسْتُ مِنْ «هُودٍ» هُدًى	ولقيتُ «يعربُ» في التَّيْوُل وحميرَا
وأصبتُ في «سَبَا» مورتٌ مُلكها	يسبى الملوكة ولا يدب لها الضَّرَا ^(١)
فكأنما تابعتُ «تُبَّع» رافعَا	أعلامه بِيَكِكَ يدينُ له الورى
والخارث الجفنى ممنوع الحصى	بالخيل والآساد مبدول القرى
وحططتُ رَحْلِي بين نارِي «حاتمِ»	أيام يقرى مُوسِرَا أو مُعسِرَا
ولقيتُ «زَيْد الخيل» تحت عِجاجة	تكسو غلائلها الجياد الضُّمَرَا
وعقدتُ في «يَمَن» موثقَ ذِمَّة	مشدودة الأسباب مُوثقة العُرَى
وأبيتُ «بَحْدَل» وهو يرفع منبرَا	للدين والدنيا ويسخفُض منبرَا ^(٢)

وأظن صوت ابن دراج اتضح لنا الآن تمام الوضوح فهو يُعنى — كما قال ابن شهيد — بالنَّسب إذ يرد ممدوحه (منذر بن يحيى) إلى اليمن فينسبه إلى ملوكها ومشاهيرها ، وهو في أثناء ذلك يصنع للجناس بين هود وهدي وسبأ ويسبى وتابع وتُبَّع ، أرأيت إلى ابن دراج ؟ إنه كما قال ابن شهيد يصنع للبديع كما يتصنع للغريب والأمثال كهذا المثل المعروف (يدب له الضَّرَا). ولا يكتفى بذلك بل نراه يتصنع في آخر هذه الأبيات للرفع والخفض المعروفين في علم النحو ، وواضح ما في ذكرهما من تكلف وتصنع . وهذا هو الصوت العام لابن دراج ؛ «خَلَطُ» بين تصنع وتصنيع ، أو بعبارة أدق

(١) الضرا : الاستخفاف . يريد أنه يهجم على أعدائه جهاراً لقوته وشجاعته .
(٢) بحدل : هو بحدل بن أنيف الكلبي صهر معاوية وظهيره .

خلط بين مذهب أبي تمام ومذهب المتنبي ، وقد قيلت هذه القصيدة نفسها على نسق قصيدة المتنبي في ابن العميد :

بادِ هواك صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرْ
وبُكَاكِ إِنْ لَمْ يَجْرَدْ مَعَكَ أَوْ جَرَى

وكان مولعاً بتبعية المتنبي في شعره والإغارة على معانيه ، ولاحظ ذلك صاحب الذخيرة في غير موضع من شعره كهذا البيت :

أواصلُ آناء الأصائل بالضُّحَى وزادى من جهنمى ، وراحلى رِجلى

فقد أخذه من قول المتنبي :

لا ناقتى تقبّل الرديف ولا
شراكها كورها ، ومشفّرها

وكذلك قوله في وصف فرس :

وذو غرّةٍ معروفةٍ السَّبْقِ في المدَى وقد قَرِحَ التَّحْجِيلُ من حَلَقِ الشُّكْلِ (٢)

فقد أخذه من قول المتنبي :

وإن تكن محكمات الشُّكْلِ تمنعنى ظهورَ جَرَى فلي فيهن تصبّال (٣)

ولم يكتف ابن دراج بتقليد المتنبي ، إذ كان يشغف بتقليد غيره من المشاورة كالشريف الرضى (٤) ، وأبى نواس وقد عارض قصيدته في مدح الخصيب :

أجارّة بيتينا أبوكِ غيورٌ وميسورٌ ما يُرجى لديك عسيرٌ

بقصيدة في مدح المنصور بن أبي عامر مطلعها :

(١) الذخيرة ٦١/١ . الرديف : من يرتدف خلف الراكب . الرهان : السياق . الشراك : سير الثبل ، والشع : ما يكون في الأصابع منه . وواضح أن المتنبي يريد بناقته نمله وقد جعل شراكها بمنزلة الكور والرجل للناقّة . وجعل مشقرها وهو مقدم الشراك بمنزلة الزمام ،

والشعوع بمنزلة المقود .
(٢) التحجيل : بياض في قوائم الفرس .
الشكل : جمع شكال وهو القيد الذى تشد به قوائم الفرس .
(٣) الذخيرة ٦٣/١ .
(٤) الذخيرة ٧٢/١ .

ألم تعلمي أن الشوّاءَ هو التّوّى وأن بيوتَ العاجزين قبورُ (١)

ومنها في وصف وداعه لزوجته ولولدها الصغير :

ولما تدانتِ اللّوداع وقد هفّنا بصبري منها أنّه وزفيرُ
تناشدني عهدَ المودّة والهوى وفي المهد مبعثومُ النداء صغيرُ
عيسى بمترجوع الخطاب، ولفظه بموقع أهواء النفوس خبيرُ
تبوّأ ممنوع القلوب ومهدّت له أذرعُ مخوفة ونحورُ
فكلّ مفدّة التّرائب مُرضعُ وكلّ عيّاة الحاسن ظيرُ (٢)
عصيتُ شقيع النفس فيه وقادني رواحُ بتدأب السّرى وبكورُ
وطار جناحُ البين بي وهفّت بها جوائحُ من دُصرِ الفراقِ تطيرُ

وهذه القطعة تفيض بالعواطف والشعور الحى ، وهى دليل على جودة شاعرية ابن دراج وأنه لو ترك نفسه على سجيّتها دون عناية بتقليد المذاهب المشرقية من صنعة وتصنيع وتصنع لاستطاع أن يترك لنا شعراً مليئاً بالحياة والقوة والوجدان الفياض ، غير أنه كان يريد أن يثبت تفوقه ومهارته ، وهو لذلك يحاول أن يصنع شعره على صورة شعر المتنبي أو أبى تمام أو غيرهما من شعراء المشرق ، ونفس هذه القصيدة التى أتى فيها بهذه القطعة الممتازة نراه يختمها بهذين البيتين :
أثّرني لخطب الدهر ، والدهر معضلٌ وكلّنى لسيّث الغاب وهو هصورُ
وقد تخفّض الأسماء وهنى سواكنٌ ويسعمّلُ فى الفعل الصحيح ضميرُ

ومعنى ذلك أنه كان يلتزم التصنع فى شعره حتى فى هذه القصائد التى يحاول أن يعبر فيها تعبيراً حرّاً عن عواطفه ، بل نحن نبالغ فليس عنده من حرية فى التعبير ، أليست هذه القصيدة التى نعجب فيها بوداعه لزوجته ولولده قد نظمها فى حيز قصيدة أبى نواس إذ استعار منه الوزن والقافية ، كما استعار منه كثيراً من خواطره وأفكاره . واقرأ له هذه القطعة من قصيدة أخرى فى منذر بن يحيى :

علا فحوى ميراث عادٍ وتبّع بهمتي العُلّيا ونسبته الدُّنيا

(١) التوى : الهلاك .

(٢) الظّر : المرضعة لولد غيرها .

فأعربَ عن إقدام «بَعْرُبَ» واحتَبَبِي
ومن «حَمِير» ردَّ القنا أحمر الذُّرى
وما نام عنه عِرْقُ «قَحْطَان» إذ فُتدى
ولا أَسْكَنْتَ عنه «السَّكُونُ» زيادةً
ولا كَتَبْتَ أسيفهُ مُلْك «كَنْدَة»
وكائن له في «الأوس» من حقِّ أسوةٍ
فلم يَنْسَ من «هُود» سَنَاءَ ولا هَدِيًا
ومن سَبَأٍ قَادَتْ كَتَابُهُ السَّيِّئَا
عُرُوقُ الثَّرَى من غِلَّةِ القَحْطِ بالسُّفِيَا
ولا رَضِيتُ «طَى» لراحته طَيِّبَا
فترك في أركان عزِّهِ وهَيَا
بَنَصَّبَ الهُدَى جَهْرًا أو بَدَلِ النَّدَى خَفِيَا

فقد ملأ هذه القطعة بالجناس إذ جانس بين يعرب وأعرب وينس وسناء
وهود وهُدَى وحمير وأحمر وسبأ والسبي وقحطان والقحط وأسكنت والسكون وطى
وطيًّا وكندت أى جحدت وكندة والأوس وأسوة ، أرايت إلى كل هذه الجناسات
المتكلفة ، ألا تحس أن لون الجناس عند صاحبنا قد أصبح شيئاً ثقيلاً على الأذن واللسان ؟
غير أنه بدع جديد كان يراه الشاعر الأندلسي في شعر المشاركة فيتعلق
به كما يتعلق بالطباق على نحو ما نرى في هذه القطعة نفسها ، وكما يتعلق بألوان
التصنع الأخرى من ذكر الأنساب أو الألفاظ الغريبة أو الأمثال أو النحو .
وكان ابن دراج لا يكتفى بذلك إذ نراه في شعره يعنى بالاقتراس من القرآن
الكريم والحديث الشريف كقوله في الوزير أبي الأصمغ عيسى بن سعيد القطاع :
أبا الأصمغِ المَعْنَى هل أنت (مُصْرِخِي ؟)
وهل أنت لي مُغْنٍ ؟ وهل أنت لي مُعَلِّ ؟

وقوله في علي بن حمود :

تَجَزَّأَ مِنْ جَنَّتَيْ مَأْرِبٍ (بِخَسْمَطٍ وَأَثْلٍ وَسِيدِرٍ قَلِيلٍ)

وقوله في خيران العامري صاحب المريّة :

فَتَى سِيفُهُ لِلدِّينِ أَمْنٌ وَإِيمَانٌ وَبُيْمَنَاهُ لِلْأَمَالِ رَوْحٌ وَرَيْحَانٌ
فَفَضَّتْ سِوْفٌ حَارِبَتَهُ وَأَيْمُنٌ (وَشَاهَتْ) وَجْهٌ فَاخْرَتَهُ وَتَيْجَانٌ

وأكبر الظن أن منهج ابن دراج اتضح لنا الآن وتكشف عن جميع صفاته
ونخصائصه وهو ليس منهجاً جديداً ، فالأندلس لا تستطيع أن تمدَّ الأدب العربي

بمنهج جديد لا من حيث الموضوعات ولا من حيث المعاني ولا من حيث الأختلة والأساليب ، إنما كل ما هنالك أنها تستطيع أن تفخر بشعراء يعيشون في إطار الشعر العباسي العام ، وهم يعيشون في هذا الإطار معيشة مضطربة ، إذ نرى الشاعر الواحد يخلط بين مذاهب الفن العباسي خلطاً شديداً ، فهو تارة صانع بفيض بالشعور ولا يجعل للزخرف سبيلاً إليه كما رأينا عند ابن دراج في وداعه لزوجته وطفله ، وتارة نراه متصنعاً يعني بالتصنع للثقافات ، كما يعني بالغريب والأنساب والأمثال والاقتباس من القرآن الكريم على نحو ما رأينا عند ابن دراج أيضاً ، ثم هو أخيراً مصنّع ، يشفع شعره بألوان التصنيع والزخرف العباسي من جناس وطباق وتصوير ، على نحو ما مر بنا عند ابن دراج . وهكذا نرى الشاعر الأندلسي يجمع في شعره بين جميع المذاهب العباسية ، وهذا هو معنى ما نقول من أن الشعراء الأندلسيين يخلطون خلطاً شديداً بين المذاهب الفنية للشعر العربي إذ يستعبرون منها جميعاً بدون تفريق ولا اختلاف في التطبيق . على أنه ينبغي أن نريث قليلاً في هذا الحكم العام على الأندلس وشعرائها حتى نرى شعرهم وما أصابه من نهضة في عصر ملوك الطوائف .

٤

نهضة الشعر الأندلسي

لا نكاد نمضي في صدر القرن الخامس الهجري حتى نرى الدولة الأموية التي أقام صهرها عبدالرحمن الداخل وأبناؤه تتحطم ويحل مكانها نظام جديد ، يقوم على أن تحكم كل مدينة كبيرة في الأندلس نفسها بنفسها ، ويُعرف هذا النظام باسم نظام ملوك الطوائف ؛ إذ أصبح في كل مدينة فرد أو أسرة تحكمها حكماً منظماً ، وقد اشتد التنافس بين هذه المدن ، واستطاعت الأندلس عن طريق هذا التنافس أن تظفر بأكبر حظ من النشاط العلمي والأدبي ، إذ كان كل أمير أو ملك كما كانوا يسمونه ، يريد أن يبذل من حوله في القوة والسلطان والثروة المادية والعقلية والفنية . وإن الإنسان ليحس تشابهاً — من بعض الوجوه — بين نظام

الأندلس في هذا العصر وبين نظام اليونان في العصور القديمة ، إذ كانت تنافس أثينا إسبرطة وغيرها من المدن اليونانية ، وكما أن هذا النظام اليوناني القديم يُعَدُّ أزهى عصور اليونان بما تركوا فيه من آثار فنية وفلسفية وأدبية ، كذلك يُعَدُّ عصر ملوك الطوائف من أزهى عصور الأندلس من الوجهة الحضارية . واستمرت هذه الحركة الدافعة في العصرين التاليين عصر المرابطين والموحدين إذ استطاعت الأندلس أن تظهر بطائفة من الفلاسفة كابن باجة وابن رشد ، كما استطاعت أن تظهر بطائفة كبيرة من العلماء في الأبحاث الدينية والأبحاث النحوية . وهي أيضاً حققت لنفسها رقيّاً واسعاً في الأدب بقسميه من شعر ونثر . وبذلك نهض الشعر الأندلسي نهضة واسعة في هذه العصور وهي نهضة ظلت في حدود الصورة العامة لشعرنا العربي ، فلم يَسْرِ الشعراء هناك على خطوط هذه الصورة وظلالها وأصواتها ، بل ظلوا يعيدون رسمها ، لا يكلّون ولا يملّون ، وفي أثناء ذلك يقعون على تشبيهات واستعارات طريفة ، وقد يمتد ذلك إلى مقطوعات بديعة في الغزل وغير الغزل كقول يحيى بن بَقِيٍّ (١) :

عاطيته والليل يَسْنَحِبُ ذيله	صَهَبَاءُ كالمسك الفتيق لتأشقِ
وضممته ضمّ الكميّ لسيفه	وذؤابته حَمَائِلُ في عاتق
حتى إذا مالت به سِنَّةُ الكرى	زَحَزَحَتْهُ شَيْئاً وكان معانق
باعده عن أضلعٍ تشتاقه	كي لا ينام على ويسادٍ خافق

وقول ابن شَطْرِيَّة (٢) :

سَتَرَ الصبح بطُرّه	وجلّال الليل بغُرّه
وأرى من وجهه في	قَدَدُه غُصْنًا وزهره
جاءني كالتظي في أشد	راكه إذ حلّ شَعْرُه
ومضى عني ولكن	بعد ما خَلَفَ نَشْرُه
فتراني في افتضاح	كلما أخفيتُ سرّه

(١) معجم الأدباء (طبعة القاهرة) ٢٣/٢٠ (٢) المغرب ١/١٤٠ .
والمغرب لابن سعيد (طبع دار المعارف) ٢١/٢ .

وقول أبي حفص عمر بن عمر (١) :

همُ نظروا لواحظها فهمروا وتشرب عقلَ شاربها المدامُ
يخاف الناسُ مقتلها مواها أَيْدَعَرُ قلبَ حامله الحسامُ
سما طرقي إليها وهو بالكِ وتحت الشمس ينسكبُ الغمام
وأذكر قَدْهَا فَأَنُوحُ وَجُوداً على الأغصان يَنْتَدِبُ الحمام
وأعقب بيئتها في الصَّدْر غمّاً إذا غربتْ ذُكاءُ أُنَى الظلام

والقطع جميعاً تستمد من جذذات الشعر المشرق في المعاني والصور، ولكنها بعيدها في معارض جديدة ، فيها طراقة الخيال وبراعة التصوير . وكانوا كثيراً ما يلتمسون بوصف وداع المعشوقة في الصباح ، ولكن لا تظن أنهم يسبقون المشاركة في ذلك ، فإننا نجد هذا الوصف عند عمر بن أبي ربيعة في قصيدته المشهورة (أمن آل نعيم أنت غاد فبكر) ونقله عنه العباسيون من أمثال أبي فراس ، وشاع عنهم في الأندلس بين الشعراء والوشاحين والزجالين .

وربما كان أهم موضوع برع فيه الأندلسيون هو وصف الطبيعة ، وقد أعانهم فيه جمال المناظر في إقليمهم ، ولم فيه روائع كثيرة ، وهي روائع كانت تستمد من كنوز الشعر العباسي ، مضيئة إليها أخيلة دقيقة كثيرة ، على شاكلة قول الرصافي يصف نهراً وما على جانبيه من أشجار تراءى على صفحته ظلها (٢) :
ومَهْدَلِ الشَّطِئِينِ تحسب أنه متسائلٌ من دُرَّةٍ لصفائه
فأنت عليه مع الهجيرة سَرَحَةٌ صدتْ لِفَيْئَتِهَا صفيحةُ مائه (٣)
وتراه أزرق في غِلالة سندسٍ كالدَّارِعِ استلقى لظل لوائه
وقد يمزجون وصف الطبيعة بالخمير ووصف الصباح أو وصف المساء ،

فنقع عندهم على صور طريقة كهذه الصورة للرصافي أيضاً إذ يقول :

وعشِيٌّ رائقٌ منظرُهُ قد قطعناه على صِرْفِ الشَّمُولِ (٤)

- (١) انظر الأبيات في كتاب رايات المبرزين لابن سعيد .
(٢) السرحة: الشجرة ، قامت: نشرت فيها أي ظلها .
(٣) الشمول: الخمر ، وصرفها : خالصها .
(٤) راجع الأبيات في رايات المبرزين .

وكان الشمس في أنوائه الصمقت بالأرض خدًا للتلزل
والصبا ترفع أذيال الرئي وعيمًا الجو كالنهر الصقل
حببًا منزلنا مغتصبًا حيث لا يطربنا إلا الهديل^(١)
طائر شادٍ وغصن مننٍ والد جنى يشرب صهباء الأصيل

ودائمًا تلقانا مثل هذه الصور الطريفة في أشعارهم ، لا في وصف الطبيعة والغزل فحسب ، بل أيضًا في مدائحهم ومراثيمهم ، كقول ابن عمار يمدح المعتضد ملك إشبيلية^(٢) :

أندى على الأكباد من قطر الندى وألذ في الأجفان من سينة الكرى
ومثل قول أبي عامر بن الحمامة يرثي زوجته^(٣) :

ولما أن حلت التربة قلنا لقد ضللت مواقعها النجوم
ألا يا زهرة ذبلت سريعًا أضن المزن أم ركبت النسيم

واشتهروا بمراثيمهم للدول الزائلة ، ومراثي ابن الببانة في بني عباد مشهورة ، وكذلك مراثي ابن عبيدون في بني الأفطس أصحاب بطليوس ، ومن بديع قوله فيها هذا المطلع الرائع لإحداها^(٤) :

ما لليالى أقال الله عذرتنا من الليالى وخانتها يد الغير
تسر بالشعير لكن كى تغر به كالأيمن ثار إلى الجاني من الزهر^(٥)

ولم تسقط مدينة في يد مسيحي الشمال إلا بكوها وتفجعوا عليها تفجعاً حاراً ، وهو تفجع كانوا يضمون له استصراخاً للمسلمين في مغارب الأرض ومشارقها لعلمهم يستنقذون تلك المدن من براثن الإسبان ، ويعيدونها إلى حظيرة الإسلام ، قبل أن تُدك هناك كل صروحه وتسقط كل راياته وأعلامه .

ومن غير شك نهض الشعر العربي في هذا الفردوس المفقود نهضة رائعة . على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور هذه النهضة ، إذ كان الأندلسيون يولّون

(١) المنتخب : مكان الاغتيال وهو شرب المساء . الهديل : صوت الحمام وفرقه .
(٢) المغرب ١/ ٣٩١ .
(٣) المغرب ٢/ ١٢٠ .
(٤) المغرب ١/ ٣٧٦ .
(٥) الأييم : الثعبان .

٤٣٥

وجوههم دائماً نحو المشرق يقلدون شعراءه في مذاهبيهم ونماذجهم ، ولعله من أجل ذلك شاعت عندهم فكرة معارضة قصائد المشاركة ، فابن بُرْد الأصغر ينظم قصيدته :

بخداعٍ علّاهُ وبهجرٍ وصلّوهُ

على نمط قصيدة لشاعر من شعراء بغداد في وزنهما (١) ، وابن زيدون ينظم قصيدته المشهورة :

بِئْسَ نَسْمٌ وَبِئْسَ مَا ابْتَلَّتْ جِوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَا قَيْنَا

على نمط قصيدة البحري :

يكاد عاذلُنَا فِي الْحَبِّ يُغْرِبُنَا فَمَا لِحَاجَتِكَ فِي عَذَلِ الْمُحِبِّينَا

وابن خفاجة ينظم قصيدته :

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكياً وحسبُ الرزايا أن ترائيَ باكياً

على نمط قصيدة المتنبي :

كني بك داءٌ أن ترى الموت شافياً وحسبُ المنايا أن يكنَّ أمانياً

وهو كذلك ينظم قصيدته :

قل لمسرى الريح من لضمٍ وليالينا بسدى سلمٍ

على نمط قصيدة أبي نواس ، إن صحَّ أنها له :

يا شقيقَ النفس من حَكَمٍ نمتَ عن ليلى ولم أنمِ

وعلى هذه الشاكلة يصوغ الشعراء قصائدهم على صورة القصائد العباسية ، وهي صورة لا تقف عند المشابهة في الوزن والروي ، بل تمتد إلى المشابهة في المعاني والأساليب ، وكأنما القصيدة في رأيهم ليست إلا تلفيقاً للمواد الفنية التي تركها العباسيون ، فهم يُبَدِّلُون ويعيدون في المعاني والصور الموروثة دون أن يضيفوا

إليها جديداً إلا قليلاً . إنما هي مواد وعناصر تراكم وتتجمع فتحدث قصيدة ولكنها لا تحدث عملاً فنياً قماً إلا في الندرة ، أما الكثرة فإنها تُصنَّع تحت تأثير المواد العتيقة ، ولقد كان حرياً بالشعراء أن ينحسروا عن شعرهم كل ما هو عتيق ، غير أن التفكير الفني عند العرب كان قد فقد كل مقدرته على الابتكار والتجديد ولذلك لم يستطع الأندلسيون أن يتجهوا بشعرهم إلى وجهات جديدة ، سوى ما سراه بعد قليل عندهم من الموشحات والأزجال ، أما بعد ذلك فالشعر الأندلسي باق على قديمه العربي ، سوى ما كان من تجديده في أوزان موشحاتهم وأزجالهم ، وهي تجديدهات اضطروهم إليها الغناء اضطراباً ، أما بعد ذلك فأساليبهم وصورهم هي نفس الأساليب والصور المشرقية . ونحن نبحت عبثاً إذا حاولنا أن نجد عند الأندلسيين رغبة في تغيير صياغة الشعر تغييراً تاماً بحيث تدفع بالشعراء إلى إحداث مذهب جديد ، إنما هم يعيشون في الإطار الفني العباسي العام وما فيه من مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع يخلطون بين هذه المذاهب في غير نظام ولا نسق معين على نحو ما رأينا سابقاً عند ابن هانئ وابن دراج ، ونحن نقف عند قعر من شعراء هذا العصر لنرى حقيقة هذا الرأي ومدى صحته .

ابن برد الأصغر

هو أبو حفص أحمد الأصغر حفيد ابن بُرْد الأكبر الذي كان وزيراً في الأيام العامرية وكان كاتباً بليغاً أيضاً ^(١) . حَدَّثَ الحُمَيْدِيُّ أَنَّهُ رَأَاهُ فِي الْمَرْيَةِ بَعْدَ الْأَرْبَعِينَ وَأَرْبَعَمِائَةٍ غَيْرَ مَرَّةٍ ^(٢) : وَأَشَادَ بِهِ صَاحِبُ اللَّخِيرَةِ إِذْ يَقُولُ «كَانَ أَبُو حَفْصَ بْنِ بُرْدٍ الْأَصْغَرُ فِي وَقْتِهِ فَلَاكَ الْبَلَاغَةُ الدَّائِرُ وَمِثْلُهَا السَّائِرُ ، نَفَثَ فِيهَا بِسَحَرِهِ ، وَأَقَامَ مِنْ أَوْدَهِهَا بَنَاصِعَ نَظْمِهِ وَبَارِعَ نَثَرِهِ ، وَلَهُ إِلَيْهَا طُرُوقٌ ، وَفِي عُرُوقِهَا الصَّالِحَةُ عُرُوقٌ ^(٣) » . وَمَنْ يَرْجِعُ إِلَى الْقِطْعَةِ الَّتِي رَوَاهَا لَهُ صَاحِبُ

(١) انظر ترجمته في المغرب ٨٦/١ وبنية الملتمس للقبى ص ١٥٣ والمطبع لفتح ص ٢٤ والذخيرة ١٨/٢ ومعجم الأدباء لياقوت
(٢) معجم الأدباء ١٠٦/٢ .
(٣) الذخيرة ١٨/٢ .

الذخيرة من شعره ^(١) ، وهي قطعة كبيرة يراه يحتذى دائماً على مثال العباسيين ، بل إنه ليبليغ من ذلك مبلغاً لا يكاد يدور بخلد الإنسان ، فقلما يوجد له معنى إلا وهو مسبوق به ، قد طرقة الشعراء من قبله ، ولاحظ ذلك عليه صاحب الذخيرة في غير موضع من روايته لشعره ، فمن ذلك قوله في النسب :

لما بدا في لا زور دى الحرير وقد بهر
كبرت من فرط الجما ل وقلت ما هذا بشر
فأجابنى لا تنكرن ثوب السماء على القمر

وهو من قول ابن الرومى :

يا ثوبه الأزرق الذى قد فاق العراق فى السناء
كأنه فيه بدر تيم يشق فى زرق السماء

وقول ابن المعتز أيضاً :

وبنفسجى الثوب قت ل محب من دابه
الآن صرت البدر ح ين لبست ثوب سحابه

ونستمر فى قراءة ابن برد ، فإذا هو يقول :

بأبى أنت وأمى ليم تطبعت بظلمنى
أبدأ تأتى بعتب دون أن آتى بجرم
بيننا فى الحب قربي سقم عينيك وجسمى

وهو من قول ابن الرومى :

يا عيلاً جعل العلة مفتحاً لسقمى
ليس فى الأرض عليل غير جفنىك وجسمى

وهو كما يتأثر ابن الرومى نواه يتأثر ابن المعتز ، بل ربما كان تأثره بابن المعتز أكثر وأوضح ، فقد تعلق مثله بالأوصاف والتشبيهات فمن ذلك قوله :

(١) انظر الذخيرة الجزء الثانى من ص ٣٧ إلى

عارض "أقبلَ في جُنْحِ الدُّجَى
يتهادى كتهادى ذِي الْوَجَى^(١)
أَتَلَفْتُ رِيحَ الصَّبَا لَوْلَاهُ
فَانْحَى يُوقِدُ عَنْهُ السَّرْجَا

وقوله :

وَكأنَ اللَّيْلُ حِينَ لَوَى هَارِبًا وَالصُّبْحُ قَدْ لَاحَا
كِلَّةٌ "سُودَاءُ" حَرَّقَهَا عَامِدٌ أُسْرَجَ مَصْبَاحَا

فإن ذلك كله من قول ابن المعتز الذي مرَّ في غير هذا الموضع :
والصبح يتلو المُشْتَرَى فكأنَّه "عُرْيَانٌ" يَمْشِي فِي الدُّجَى بِسَرَا

ويقول ابن برد في وصفته: كلف البدر :

وَالْبَدْرُ كَالْمَرَاةِ غَيْرَ صَقَلَهَا عَبَّثَ الْعَدَاوَى فِيهِ بِالْأَنْفَاسِ
وَاللَّيْلُ مَلْتَبَسٌ "بِضُوءِ صَبَاحِهِ" مِثْلَ التَّبَاسِ السَّنَقْسِ بِالْقِرْطَاسِ^(٢)

وهو واضح الصلة بقول ابن المعتز في وصف فوند السيف :

جَرَى فَوْقَ مَشْنَبِهِ الْفِرْنْدُ كَأَنَّمَا تَنَفَّسَ فِيهِ الْقَيْنُ وَهُوَ صَقِيلٌ

وعلى هذا النمط نرى ابن برد يَمْضِي في تأليف شعره ، وكأنه نسخة طبق

الأصل من شعر أصحاب المشرق ، وخاصة ابن المعتز وابن الرومي .

والحق أنه ينبغي أن لا نتعلق بالفكرة الشائعة من أن الأندلس كان لها

شخصية واضحة في تاريخ الشعر العربي ، فإن هذه الشخصية تنحصر في

كثرة الإنتاج وخاصة في شعر الطبيعة ، أما بعد ذلك فالأندلس تستعير من المشرق

موضوعات شعرها ومعانيه وصوره وأساليبه وكل ما يتصل به استعارة تكاد

تكون طبق الأصل ، على نحو ما نرى الآن عند ابن بُرْد ، فقد استقر في

أذهان الشعراء أن خير عصور الشعر وأزهاها هو العصر العباسي وما ينطوي فيه

من شعراء عظام أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز

والمتنبى ، فذهبوا يقرءون هؤلاء الشعراء وأمثالهم ، ثم أخذوا يحاكيهم دون

(١) العارض : السحاب الممطر . الوجى : (٢) النفس : المداد .
الحفا أو أشد منه .

أن يفهموا مذاهبهم فهجاً واضحاً أو يعرفوا ما بين هذه المذاهب من مفارق واسعة ، وكأني بالأندلسيين انتهوا إلى التقليد وارتضوه لأنفسهم فعاثوا في الشعر العربي هذه المعيشة التقليدية التي نرى آثارها الآن عند ابن برد وغيره من الشعراء.

ابن زيدون

لعله يحسن بنا أن نقف عند ابن زيدون ^(١) لننظر في حقيقة هذا الحكم العام الذي نحكم به على شعراء الأندلس ، وكان حامل لواء الشعر في عصره ، وهو من أسرة اشتهرت بالفقه ، ونعمت بالثراء . وُلد بقرطبة سنة ٣٩٤ للهجرة واهتم به أبوه منذ نعومة أظفاره فأحضر له الأدباء المعاصرين والفقهاء والمثقفين ، ولم تلبث ملكته الشعرية أن تفجرت على لسانه ينبوعاً عذباً ، فعلا شأنه وبلغ نجمه . وليس بين أيدينا أخبار واضحة عن موقفه في حوادث سقوط الدولة الأموية ، وإن كنا نظن أنه لم يقف مكتوف اليدين لإزاءها ، بل لعله كان أحد من أعانوا في قيام دولة بني جهور واعتلاء أبي الحزم عرش قرطبة سنة ٤٢٦ . وزاره غارقاً في حب ولادة بنت الخليفة المستنكفي ، وكان ابن عبدوس ينافسه في هذا الحب ، ويظهر أنه كان أحد من وشى به إلى أبي الحزم ، إذ نسبت إليه مؤامرة ضده للعودة بزمام الأمور إلى بني أمية ، فأودع السجن سنوات طوالاً ، وهو يضرع إلى أبي الحزم بشعره ورسائله الجذبة ، واستشفع بابنه أبي الوليد ولكنه لم يعف عنه فهرب من السجن ليلة عيد . وأخيراً عفى عنه أبو الحزم ، وقربه أبو الوليد منه ، حتى إذا توفى أبوه وولّى مكانه عيسىه للنظر على أهل الدمة ، ثم رفعه إلى مرتبة الوزارة ، وسفر بينه وبين كثير من ملوك الإمارات الأندلسية . وفسدت الأمور بينه وبين أبي الوليد كما فسدت بينه قبلاً وبين أبيه ، فولى وجهه نحو إشبيلية واستقبله ملكها المعتضد استقبالا حافلاً ، واتخذهُ وزيراً له ، كما اتخذه من بعده ابنه المعتمد وزيره ومستشاره واستطاع بفضل جهوده أن يغزو قرطبة

ابن خاقان ص ٧٠ والمغرب في حل المغرب
٦٣/١ والمعجب للمراكشي (طبعة دوزي)
ص ٧٤ والحلة السيرة لابن الأبار ص ٤٥ .

(١) انظر كتابنا « ابن زيدون » طبع
دار المعارف حيث فصلنا الحديث عن حياته
وشعره وراجع الأخيرة ٢٨٩/١ والقلائد للفتح

ويستولى عليها . وحدث أن أرسل به المعتمد إلى إشبيلية في بعض المهام ، فدعاها
القدر هناك إلى جوار ربه سنة ٤٦٣ .

ونخصومة ابن زيدون لابن عبدوس — كما قدمنا — لم تكن ترجع إلى أسباب
سياسية إنما كانت ترجع إلى حبه لولادة بنت الخليفة المستكني ، فقد كان يحبها كذلك
ابن عبدوس ، وجعله هذا الحب يصطدم بابن زيدون ، فكاد له حتى سجنه .
وحياة ابن زيدون من الوجهة الأدبية حياة طريفة ، فقد تعلق بولادة وأصبح مغرمًا
بها صبا ، وكان لها منتدى لطيف تجلس فيه للرجال والشعراء ، ويظهر أنها
كانت ماجة خلية . يقول صاحب الذخيرة إنها « أوجدت إلى القول فيها السبيل
بقلة مبالاتها ومجاهرتها بلذاتها . كتبت — زعموا — على أحد عاتق ثوبها :
أنا والله أصلحُ للمعالي وأمشي مِشْيَتِي وأتبه تِيبَهَا

وكتبت على الآخر :

وأمكن عاشقي من صَحْنِ خَدَيَّ وَأُعْطَى قُبُلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا^(١) »

وهناك نص طويل يرويه صاحب الذخيرة عن ابن زيدون يصف فيه إحدى
وقائع الغرامية معها ذات ليلة^(٢) ، ومن يرجع إلى مجموع ما روى عن
حياة ولادة في الذخيرة ونفح الطيب ، ثم يرجع مع ذلك إلى ما روى في نفح
الطيب عن غيرها من حرائر الأندلس^(٣) يحس أن المرأة الأندلسية الحرة لعبت
في الأدب الأندلسي دوراً يشبه من بعض الوجوه دور المرأة في الأدب
الفرنسي في أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وليس من شك في أن
هذه الناحية تعطي ديوان ابن زيدون أهمية في تاريخ الشعر الأندلسي . على أنه
ينبغي أن نعرف أن حبه لولادة اصطدم بأشياء ، إذ نراها تؤثر ابن عبدوس عليه ،
ثم يفرق بينهما السجن ولا يستطيع أن يجد سبيلاً إلى لقاءها ، ثم يكون الحرمان
منها بخروجه عن قرطبة إلى إشبيلية ، ولون ذلك شعره بألوان من الصباغة
بها واللوعة ، فرأيناه يصف أيامه معها ، كما يصف المعاهد التي كانا يتفترجان

(٣) انظر الجزء الثاني من نفح الطيب (طبع

ببلاط) من ص ١٠٧٦ إلى ١١٧٣ .

(١) الذخيرة ٣٧٦/١

(٢) الذخيرة ٣٧٧/١

عليها أو يتنزهان فيها ، ومعنى ذلك أن شعره يفيض بالعواطف ويكتظ بالشعور ، ولعله من أجل ذلك كان يسميه النقاد باسم بحترى الأندلس ، فذوقه أقرب إلى ذوق البحترى ، إذ يطلب في شعره أن يعبر عن خواطره في حرية دون تقييد بضروب التصنيع أو التصنع ، غير أنه ينبغي أن نقيّد هذا الكلام ، لأن من يتتبع ابن زيدون في ديوانه يجد كبقية الشعراء الأندلسيين يخلط بين مذاهب العباسيين من صنعة وتصنيع وتصنع في غير طريقة مرسومة ولا خطة موضوعة . ومـرّ بنا أن أهم قصائده وهى (بنم وبنّا) قد صنعها على نمط قصيدة للبحترى ، وهوى قصائده الأخرى لا يزال يعيش هذه المعيشة التقليدية ، وقرأ له هذه القطعة المشهورة :

ما على ظننى بأس	يَجْرَحُ الدهرُ ويأسو
ربما أشرف بالمر	على الآمال ياس
ولقد يُنْجِيكَ إغفا	ل وَيُرْدِيكَ احتراس
والمخادير سهام	والمقادير قياس ^(١)
يا أبا حفص وما سا	واك فى فهم إياس ^(٢)
من سنا رأيك لى فى	ظلم الخطب اقتباس ^(٣)
وودادى لك نص	لم يخالفه القياس

فلأنك تراه يصنع إذ يطابق بين يجرح ويأسو ، كما يجانس بين يأسو البيت الأول ويأس فى البيت الثانى ، وهو كذلك يتصنع لذكر النص والقياس والاعتباس . فحتى النموذج الواحد فيه خلط بين المذاهب ، فالشاعر تارة يصنع وتارة يتصنع ، ومع ذلك فهذه القطعة قريبة من ذوق الصانعين بما اشتملت عليه من حسن جرس وإيقاع ! .

وإذا تركنا هذا المظهر العام فى شعره من الخلط بين المذاهب الفنية العباسية إلى تتبع معانيه وأخيلته وأساليبه وجدنا صورتها العامة هى الصورة العباسية وقد

(١) قياس هنا : جميع قوس .

(٢) هو إياس بن معاوية من قضاة العراق

(٣) سنا : ضوء .

عنى صاحب الذخيرة ببيان هذا الجانب فى شعره ، فرأيناه يرجع عشرات من أبياته وأشعاره إلى دواوين العباسيين وخاصة البحرى وأبا تمام والمتنبى والمعرى ، فمن ذلك قوله فى وصف سواد ليلة :

يأليت ذاك السَّوَادَ الجَوْنَ مُتَّصِلٌ * قد استعار سَوَادَ القَلْبِ والبَصَرِ (١)

فقد استعاره من قول أبى العلاء :

يودُ أنَّ ظلامَ الليلِ دامَ له * وزيدَ فيه سوادُ القلبِ والبَصَرِ (٢)

ويقول ابن زيدون فى بنى جهنم :

بنى جهنمَ أحرقتُ بجفائكُم * جَنَانِي ، فما بالُ المدايحِ تَعْبِقُ (٣)
تعدُّ نَفْسِي كالعنبرِ الوردِ إنما * تطيبُ لَكُم أنفاسُهُ حينَ يُحرقُ (٤)

وهو بيِّن الصلة بقول أبى تمام :

لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورتُ * ما كان يُعرَفُ طيبُ عَرَفِ العودِ
وكذلك قوله :

هَرَمْتُ وما للشيبِ وَخَطٌ بمقرِّقِ * ولكنَّ لشيبَ الهمِّ فى كَيْدِي وَخَطٌ (٥)
واضح الصلة بقول المتنبى :

إلا يشبُّ فلقد شابَتْ له كبدُ * شيباً إذا خضبتُهُ سَلَوَةٌ نصلاً (٦)
وكذلك قوله فى المديح :

وصلَّنا فقبَّلنا النَّدَى منك فى يدِ * بها يُتَلَفُ المالُ الجسيمُ ويُخْلَفُ
مأخوذ من قول البحرى :

دَنَوْتُ فقبَّلْتُ النَّدَى من يَدِ امرئٍ * كريمٍ مُحَيَّاهُ سِباطِ أُنْجَامِهِ (٧)

يقول صاحب الذخيرة « وبيت ابن زيدون لفظ بيت البحرى ومعناه ،

(١) الجون : الحالك .

(٢) الذخيرة ٢٩٩/١ .

(٣) تعبى : تفوح .

(٤) الورد : الأحمر ، ولعله يقصد

الزعفران لحرته .

(٥) وخط الشيب : انتشاره .

(٦) نصل الشعر : زال عنه الخضب .

(٧) سباط : جمع سبط ضد الجعد ،

وسباط أنامله : كناية عن الكرم .

٤٤٣

ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحتري زماننا وصدقوا (١) . وهو حقاً يشبه البحتري في صوته ، ولكنه — كما نرى الآن — كان يتتبع غيره من الشعراء ويحتذى على أمثلهم في أفكاره ومعانيه كقوله في المديح :

ومحاسن "تسندى رقائق ذكرها فتكاد توهمك المديح نسيباً

فإنه من قول أبي تمام :

طاب فيه المديح والتدح حتى فاق وصف الديار والتشبيباً

وكذلك قوله :

إن السيوف إذا ما طاب جواهرها في أول الطبع لم يعلّق بها الطبع (٢)

من قول أبي تمام :

والسيّف ما لم يلف فيه صيقل من سنخه لم ينتفع بصقال (٣)

والحق أن الإنسان لا يتابع ابن زيدون في شعره ، حتى يحس بأن هذا الشعر يوشك أن يسقط من ديوانه ، فيرتد إلى أمكنته من شعر العباسيين ، ولعل هذا ما جعل صاحب الذخيرة يقول : « وأبو الوليد بن زيدون على كثير إحسانه كثير الاهتمام في النثر والنظام (٤) » . وهو حقاً كثير الاهتمام لأشعار العباسيين يغير عليها فيسلبها من دواوينها ويسلكها في شعره على هذا النحو الذي رأيناه . وما أشك في أن صوت ابن زيدون اتضح لنا الآن فهو بالرغم مما يبدو عليه من صفاء وعدوبة صوت مصنوع ، إذ هو صدّي لصوت العباسيين ، وهو صدّي لا يطرد على نسق واحد ، لأن الشاعر لا يختار له نسقاً معيناً يعيش فيه ، بل هو يعيش في كل نسق يقرؤه ، فتارة يعيش في جَوِّ البحتري وأخرى في جو أبي تمام أو المتنبي أو أبي العلاء من غير تفريق بين هؤلاء الشعراء ومعرفة أن كلا منهم يمثل مذهباً خاصاً له ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسي ما يزال في شعره يخلط بين جميع المذاهب والمذاهب العباسية .

(١) الذخيرة ٣٢٦/١ .

(٢) الطبع : الصدا .

(٣) السنخ : الأصل والجنس .

(٤) الذخيرة ٣٠٥/١ .

ابن خفاجة

هو أبو إسحق إبراهيم^(١) بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة ، عربي الأصل ، وُلد سنة ٤٥٠ للهجرة بجزيرة شُقُور من أعمال بلنسية ، وهي جزيرة يحيط بها نهر هناك ، فيجعلها جنة من جنات الأندلس . وقد نشأ في بيت علم وأدب ، وأقبل على الدرس ، وسرعان ما تفتحت مواهبه الشعرية ولعب اسمه واشتهر واتجه بشعره إلى تصوير الطبيعة الجميلة من حوله ، ويقول ابن بسام في الذخيرة إنه لم يتعرض لاستماعة ملوك الطوائف مع تهاقهم على الأدب ، غير أننا لا نمنحى إلى عصر المرابطين (٤٨٤ - ٥٣٩ هـ) حتى نجده يمدح واليهم في الأندلس إبراهيم بن يوسف بن تاشفين ومساعديه من العمال والقضاة أمثال ابن تيفلسلوت حاكم شرق الأندلس وأبي العلاء بن زُهْر الطبيب والفقيه المشهور . وذهب إلى حاضرة المرابطين في المغرب ، فمدح سلطانهم على بن يوسف بن تاشفين ووزراءه وعلى رأسهم صديقه ابن عائشة فكانت تُغدق عليه الأموال والهبات من كل جانب ، وكان يعود بها إلى بلدته ، فيُسَنِّقها في مُسْتَعِه ومسراته . ويقال إنه كَفَّ عن صَبْوتِه بأخْصَرَة وإنه كان يخرج من جزيرته ويسير بين الوديان والجبال وينادى بأعلى صوته : يا إبراهيم تموت ، فيجيبه الصدى ويخر مغشياً عليه . وأخيراً يلجئ نداء ربه سنة ٥٣٣ عن اثنين وثمانين عاماً .

وكان الأندلسيون يعجبون به وبشعره حتى ليرفعونه إلى الأفق الأعلى ، يقول ابن بسام : « الناظم المطبوع ، الذي شهد بتقديمه الجميع ، المتصرف بين أشات البديع » ويقول الفتح في القلائد : « ما لك أعتة المحاسن وناهج طريقها ، العارف بترصيعها وتنميقها ، الناظم لعقودها ، الراقم لبُرودها » ويقول الحِجَارِي في المُسَهَّب :

خلكان والمغرب لابن سعيد ٣٦٧/٢ والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية (طبعة وزارة التربية والتعليم) ص ١١١ ومعجم الصدف ص ٥٩ ونفح الطيب للمقرى (طبعة أوربا) ٣٢٨/٢ .

(١) انظر في ترجمته الذخيرة (النسخة المخطوطة بمكتبة الجامعة) المجلد الثالث الورقة ٨٧ وما بعدها والفتح في القلائد ص ٢٣٦ وابن الأبار في التكملة (البقية المطبوعة في الجزائر) ص ١٧٥ وفيات الأعيان لابن

« هو اليوم شاعر هذه الجزيرة ، لا أعرف فيها شرقاً ولا غرباً نظيره (١) » .
وأكثر ديوانه يدور في المديح ، وهو يجري فيه على سُنَّة الشعراء من قبله ،
وقلما أضاف فيه جديداً إلا بعض مبالغات مقرطة ، ولا نراه يخلطه بمعان إنسانية
وحكم وأمثال على طريقة المتنبي ، وربما كان ذلك راجعاً إلى أنه لم يمرّ به طيف
من الحزن والتشاؤم ، فحياته تمضي هنيئة سعيدة . وفراء يقول في مقدمة ديوانه إنه
كان ينهج في شعره نهج الشريف الرضي ومهيار وعبد المحسن الصوري . وقد طبع
شعره في التشبيب بطوابع الأولتين فأكثر فيه من ذكر الطيف والخيال والظعائن
والعيس والأماكن الحجازية والتجديدية ونسيم الصبا وأنفاس الخُزاي . وربما كان
ذكره لعبد المحسن الصوري إشارة إلى تشبهه بشعراء الشام في وصف الطبيعة ،
وكان يعجب بألوان البديع وهو يقترب في ذلك من ذوق أصحاب التصنيع أمثال
أبي تمام .

وأهم موضوع عُنِيَ به وصف الطبيعة ، إذ كان « مغرّياً بوصف الأنهار
والأزهار وما يتعلق بها . ولعل أهم ما يلاحظ على فنه أنه كان يُعنى
بالتشخيص للطبيعة والتصوير لمباهجها ، وهو ليس تصويراً جديداً ، فن قبله
كان العباسيون أمثال أبي تمام وابن الرومي وابن المعتز وغيرهم يصورون هذه المباهج
تصويراً لا يقل عن تصوير ابن خفاجة . وقد لا نعدو الحق إذا قلنا إن كل ما له في
هذا الجانب إنما هو الكثرة ، أما فيما عدا ذلك فليس له جديد . وحتى لون
التشخيص الذي اتخذه في تصوير الطبيعة استعاره استعارة من أبي تمام
وتلامذته . وإن الإنسان ليلاحظ جملة أن ذوق ابن خفاجة كان قريباً من ذوق
المصنّعين في المشرق إذ يكثر من ألوان التصنيع ، من تشخيص وجناس وطباق
وما يندمج في ذلك من صور وأخيلة . وكان يقف عند هذه الألوان الحسية
في التصنيع التي سبق أن عرضنا لها عند أبي تمام ، أما الألوان العقلية فلم يكن
يُعنى بها أو بعبارة أدق لم يكن يفهمها . على كل حال . انحاز ابن خفاجة إلى
جانب الألوان الحسية في التصنيع ، وأظهر فيها مهارة واسعة إذ كان يمزج

بينها مزجاً طريفاً ، وانظر إليه يصف سراه بالليل :
 بعينيك هل تدري أرواح الجنائب
 فما لُحِتْ في أول المشرق كوكباً
 تخبُّ برحلى أم ظهور النجائب
 وحيداً تهاداني الفياض فأجتلي
 ولا جدار إلا من حسام مصمم
 ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة
 وتليل إذا ما قلت قد باد فانقضى
 سحبت الدياجى فيه سود ذوائب
 فخرقت جيب الليل عن شخص أطلس
 تطلّع وضاح المضاحك قاطب

فإن أبصارنا تفرق في هذه الكثرة من المناظر والصور ، وهي كثرة قد
 تعب ابن خفاجة في توفيرها حتى يحاكي بها أبا تمام وغيره من شعراء الطبيعة في
 المشرق ، وارجع إلى البيت الأخير فإنك تراه يعبر عن غبش الفجر الذي تختلط
 فيه أشعة النهار بظلام الليل بهذا الشخص المتناثر في الصورة ، فهو يضحك
 ويقطب في آن واحد ، وهي صورة طريفة .
 والواقع أن ابن خفاجة كان يعنى بكثرة الصور في شعره ، حتى لتكاد بعض
 أبياته أن لا تفهم من كثرة ما يودع فيها من أخيلة واستعارات ، ولعل ذلك
 ما جعل ابن خلدون يقول عنه : « كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعراً بكر
 ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد »^(١)
 وكسى ابن خلدون عن ابن خفاجة بأبي بكر وكنيته المشهورة أبو إسحق ،
 ويظهر أن ذلك سهو منه ، فلسنا نعرف شاعراً مشهوراً بشرق الأندلس يسمى
 ابن خفاجة غير صاحبنا . فأما ازدحام المعاني فيقصد به — كما قلنا — ازدحام
 الصور في شعره . على أنه لم يكن يكتفى بالصور بل كان يضيف إليها الألوان
 الأخرى من الجناس والطباق ، وكان ما يزال يعنى في شعره أن يكون فياضاً

(١) المقدمة طبع بولاق ص ٥٧١ .

بالشعور ، وقد أحال الطبيعة من حوله إلى صور ووجوه ناطقة ، وأقرأ له هذا الوصف للجبل الذي اعترضه في سُرّاه فتحدث عن لسانه قائلاً :

وأرعنَ طمّاح الذّؤابة بساذخٍ يطاول أعنان السماء بغاربٍ^(١)
وقورٌ على ظهر الفسّلة كأنه طوالّ الليالي مُفكرٌ في العواقب
يلوثُ عليه الغيّمُ سودَ عمامٍ لها من وميض البرقِ حُمُرُ ذوائبٍ^(٢)
أصختُ إليه وهو أخرس صامتٌ فحدّثني ليلَ السّرى بالعجائب
وقال : إلى كم كنت ملجأ قاتلٍ وموطنَ أوّاه تَبَسَّلتُ نائبٍ^(٣)
وكم مرّ بي من مُدلجٍ ومؤوبٍ وقال بظليّ من مطيٍّ وراكبٍ^(٤)
فما كان إلا أن طوتهم بندُ الرّدى وطاحت بهم ريح النّوى والنّواب
فما خفّقُ أيّسكى غير رَجْفَةِ أضلعٍ ولا نوحٍ ورقي غير صرخة نادٍ^(٥)
وما غيَّض السلوانُ دمعى وإنما نزفتُ دموعى في فراق الصّواب
فحتى متى أبقي ويظعن صاحبٌ أودّع منه رائحاً غير آيبٍ

ومن يقرأ هذه القطعة يعجب بابن خفاجة ومقدرته على تشخيص عناصر الطبيعة ، ولكن لا تظن أنه أول من ألّمّ بالجبل على هذا النحو ، فحدّثه ذلك الحديث ، فإن من يرجع إلى ترجمة مجنون ليلى في الأغاني يجد فيها الأصل الذي بنّى عليه ابن خفاجة مقطوعته ، فقد حدّثوا أن المجنون مرّ بجبل التّوباد ، فأجهش بالبكاء ، وراح يقول^(٦) :

وأجهشتُ للتّوباد حين رأيتهُ وكبّر للرحمين حين رآني
وأذريتُ دمعَ العين لما عرفته ونادى بأعلى صوته فدعاني
فقلت له : أين الذين عهدتهم حواليك في خِصْبٍ وطيبِ زمانٍ

(٤) المدلج : السائر في الليل ومثله المؤوب
وقال : استراح وقت القيلولة .
(٥) الأيك : الشجر المتكاثف ، والورق :
جميع ورقاء وهي الحماة .
(٦) أغاني (طبعة دار الكتب) ٥٣/٢ .

(١) الأرعن : الجبل الشامخ ، والغارب :
الكامل .
(٢) يلوّث : يلف ، والذوائب هنا : أعالي
العمامة .
(٣) الأوّاه : العابد .

فقال : مضوا واستودعوني بلادهم
وإني لأبكي اليوم من حذر غداً فراقك والحيان مجتمعان
ومن ذا الذي يبقى على الحدثنان

ومن غير شك استمد ابن خفاجة من هذه المقطوعة منظومته في الجبل ،
مضيفاً إليها من خياله ما يكمل به الصورة من تفاصيل ودقائق جديدة ، فقد
أعطانا أولاً هيئة الجبل ، وصوره لنا وقوراً لاث عمامته وهو يطوى الليالي مفكراً
في العواقب ، ثم أخذ يفصل الحديث عن يمرن به من مجرمين وثقة صالحين .
وصوره حزناً لفراق أصحابه ملتاعاً لوحده من دونه . ولعل في هذا كله ما
يصور لنا جهد ابن خفاجة في إعادة الصور القديمة ، وكثيراً ما تقع عنده على
صور بديعة كقوله :

لقد خلعت ليلا علينا يد الهوى رداء عناق مرقته يد الفجر
وقوله في غرة فرس أشقر :

يطلع للغرة في شفرة حياصة تضحك في كاس
فهو يستمد من القديم حقاً ، ولكننا من حين إلى حين تقع عنده على أخيلة
طريقة . وكان ذوقه أقرب ما يكون إلى ذوق المصنعين وما أشاعه أبو تمام من
تشخيص عناصر الطبيعة ، ومع ذلك كان يتصنع في أطراف كثيرة من شعره ، ولعل
خير ما يصور ذلك عنده ما شُغف به من نقل أوصاف الطبيعة إلى موضوعات
شعره الأخرى ، فكما كان المتنبي ينقل أوصاف الغزل إلى الحرب كان ابن
خفاجة ينقل أوصاف الطبيعة إلى الأبواب المختلفة كأن يصف ثناء مملوحيه بأنه
رطب ! إذ يقول :

تشميم يصفحتيه بروق بشر تعيد بشاشة الروض الجديد
وهو يتصنع لذلك في الرثاء كأن يقول :

في كل ناد منك روض ثناء ويكل خد فيك جدول ماء
ولكل شخص هزة الغصن الندي غيب البكاء ورنّة المكاء

أرأيت إلى هذا التصنع ؟ ! لقد جعل ابن خفاجة للموع السائلة على الحدود

كأنها جداول ماء ، كما شبه اضطراب الباكين وانسكاب دموعهم بهزة الغصن الذى غمرته أمطار السماء . ولم يكتف بذلك ، بل راح يشبه أنينهم بصوت قُبْرَةٍ تصفرو وتصيح . وانظر كيف تصنع وكيف بالغ فى تصنعه ، حتى اجتمعت له هذه الصور والخيالات ، التى تتجمع حقاً فى الطبيعة ، ولكن لا يمكن للحس الطبيعى أن يجمعها فى رثاء . وعلى هذا النمط كان ابن خفاجة يجمع بين التصنيع والتصنع فى شعره ، وإننا لنحس لإزائه ما أحسسناه عند سابقيه : ابن برد وابن زيدون من ضَرْبِ خواطره وأفكاره وصوره على النماذج المشرقية ، ولاحظ ذلك ابن بسام فى الذخيرة ، فقرنه إلى الشعراء العباسيين ، واستخرج طرفاً من أبياته وأشعاره التى نقلها عنهم نقلاً كقوله :

يا بَدْرَ تِمِّ زَارَنِي مِنْهُ الْهَلَالُ وَقَدْ تَلَثَّمْ

فقد أخذه لفظاً ومعنى من قول الشريف الرضى :

تَلَثَّمْ مُرْتَابًا بِفَضْلِ رَدَائِهِ فَقُلْتُ هَلَالٌ بَعْدَ بَدْرِ تَمَامِ

ومن ذلك أيضاً قوله :

كَأَنِّي بَعْدَكُمْ شَمَالٌ قَدْ فَارَقْتُ مِنْكُمْ يَمِينَا

وقد أخذه بلفظه ومعناه من قول ابن المعتز :

وإِنِّي وَإِيَّاكَ مِثْلُ الْيَمِينِ وَلَكِنْ لَكَ الْفَضْلُ أَنْتَ الْيَمِينُ

ونحن لا نريد أن نطيل بمثل هذه الأمثلة ، إنما نريد أن نذكر من ذكر الأدلة على صحة ما نقوله من أن شعراء الأندلس لم يحاولوا الثورة على الأوضاع والأنماط العباسية فقد انساقوا يقلدون العباسيين ويحاكونهم ، ولم يفكر أحد منهم فى الخروج على هذا التقليد وتلك المحاكاة .

ونحن نتساءل هل رأينا حتى الآن شيئاً جديداً فى الأندلس ؛ إن الشعراء الأندلسيين لم يستطيعوا أن يحدثوا فى عصر ملوك الطوائف وما تلاه من عصور إلى سقوط غرناطة اتجاهاً جديداً فى الشعر العربى يمكن أن نسميه مذهباً ، وهل عندهم إلا التقليد والاطراد مع الأفكار والصور السابقة ، وكأننى بالحياة العربية

فى تلك العصور لم تعد حياة نشيطة ، وكأنا أصابها شىء من العطل ، فلم تعد تتعاقب فيها مذاهب فنية ، بل تجمدت عند المذاهب القديمة ، وكل ما يصنعه الشعراء أنهم يقلدونها على تلك الصورة المختلطة التى رأيناها ، فهم ينقلون النماذج العباسية ويحاكونها بدون أن يعرفوا شيئاً عن تاريخها وما بينها من فواصل .

٥

الغناء الأندلسى والموشحات والأزجال

لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهباً فنياً جديداً فى الشعر العربى ، فقد جمدوا غالباً عند التقليد والصَّوغ على نماذج المشرق ، وحقاً أن الأندلس عاشت فى ترف أحدث عندها اهتماماً بشعر الطبيعة ، كما أحدث عندها نهضة واسعة فى الغناء وما يتطوى من الموشحات والأزجال ، غير أن صنيعهم فى هذه الجوانب اقتصر على الشكل ، ولم يتجاوزه إلى الصياغة العقلية والشعورية ، فكل ما لهم فى شعر الطبيعة إنما هو الكثرة ، أما أفكارهم وأما طرقهم فى الوصف ومناهجهم فكل ذلك يستعرونه من المشرق استعارة وينقلونه نقلاً ، وحتى ما نجده عندهم أحياناً من التشخيص وبعث الشعور فى الطبيعة قد تأثروا فيه العباسيين من أمثال أبى تمام وابن الرومى . ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب الطريف فى دراسة الشعر الأندلسى فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية ، ولكن ينبغى أيضاً أن لا نبالغ فى ذلك ، فإن هذه العناية لم تُحدث كما نقول تغييراً فى صياغة التفكير الفنى عند الأندلسيين ، إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن ، كما يتخلصون من التقيد بالقافية الواحدة وهذا كل ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلى اضطرتهم إليه ظروف الغناء ، وحقاً هم قد جددوا كثيراً فى الأوزان ، ولكننا عرفنا فى غير هذا الموضع أنهم سبقوا بذلك ، سبقهم العباسيون إذ أوشكوا أن يغيروا صورة « الرُّقْم الموسيقية » القديمة تغييراً تاماً ، وإذن لا يبقى للأندلسيين فى موشحاتهم سوى التجديد فى القافية ، وهو

ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة أوجدته ظروفُ إنشادِ المُغَنِّين مع الجوقات للشعر . ونحن لا يمكن أن نعتدَّ بهذا الجانب كذهب جديد في الشعر العربي ، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات ويتخذونها أصولاً للمذاهب الفنية .

والحق أن شخصية الأندلس في الشعر العربي لم تكن قوية ، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تُحدث شيئاً جديداً في الشعر إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال التي تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت هذه الموجة مع زرياب وغيره من مغني المشرق ^(١) ومغنياته من أمثال فضل وعلم وقلم وقمر والعجفاء ^(٢) . فشاع الغناء وشاعت الموسيقى وكثر المغنون والمغنيات وظهرت الجوقات المختلفة ، واتصل ذلك كله بالشعب وأعياده ، بل يظهر أنه اتصل بحياته دائماً في عيد وغير عيد ، حتى لنجد التجيبي يقول . « كنت بمدينة مالقة من بلاد الأندلس سنة ست وأربعمائة ، فاعتلت بها مدينة انقطعت فيها عن التصرف ولزمت المنزل ، وكان يمرُّ ضني حينئذ رفيقان كانا معي ، يسلِّمان من شعبي ويرفقان بي ، وكنت إذا جنَّ الليل اشتد سهرى وخففت حولى أوتار العيدان والطنابير والمعازف من كل ناحية ، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديداً عليّ ، وزائداً في قلبي وتألماً ، فكانت نفسى تعاف تلك الضروب طبعاً وتكره تلك الأصوات جيئةً وأود لو أجد مَسْكناً لا أسمع فيه شيئاً من ذلك ويتعذر عليّ وجوده لغلبة ذلك الشأن على أهل تلك الناحية وكثرته عندهم ^(٣) » ، ويستمر التجيبي فيصف لنا حفلاً غنائياً رآه في بستان لدار كبيرة ، وقد اصطفَّ شَرِبَ ونحو من عشرين رجلاً وبين أيديهم شراب وفاكهة وجوارٍ قيام بعيدان وطنابير وآلات لهو ومزامير وجارية جالسة تضرب على عودها .

وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات وتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية ازدهرت الموشحات ، « وكان المخترع لها مقدِّم بن معافى القسبري

(٣) المختار من شعر بشار وشرحه للتجيبي

(١) نفح الطيب ٨٥٣/٢ .

(٢) نفح الطيب ٧٥٨/٢ .

من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صمّاح صاحب المريّة ، وقد ذكر الأعلام البطلبيسي أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل الوشاحين عيال^١ على عبادة القزّاز فيما اتفق له من قوله :

بَدْرُ تَمِّ شمسُ ضُحَى غُصْنُ نَقَمَا مِسْكُ شَمِّ
مَا أَمِّ مَا أَوْضَحَا مَا أَوْثَقَا مَا أَنْمِ
لا جَرَمَ مِنْ لَهَا قَدْ عَشِقَا قَدْ حَرَّمَ^(١)

وذكر ابن بسام أن الموشحات القديمة كان أكثرها على الأعاريض المهمة غير المستعملة وأنهم كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامى والعجمي . ولعل في هذا ما يشير في صراحة إلى أن الموشحات فن أندلسي محلي وإن كنا لانؤمن بأنها نشأت من المزاجية بين الشعر العربي وضروب من الأغاني الشعبية الأندلسية ، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين من المستشرقين ، إنما نؤمن بأنها تطورت تَمِّ هناك للمسمطات والخمسمسات التي عرفت منذ العصر العباسي الأول . ويقول ابن بسام أيضاً : إن الموشحات القديمة لم يكن فيها تضمين ولا أغصان ، فلما جاء الرمادي أكثر من التضمين في المراكز ثم جاء عبادة بن ماء السماء فاعتمد مواقع الوقف في الأغصان يضمّن^(٢)ها . وإذن فالأغصان وأوقافها وتضمين مواقع الأوقاف كل ذلك قد عُرِف عند عبادة بن ماء السماء كما عرفت المراكز من قبله ، وكأني به هو الذي انتهى بالموشحات إلى صورتها الأخيرة . واشتهر من بعده في عصر ملوك الطوائف ابن أرفع رأسه شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليّطة ، ثم جاءت الحلببة التي كانت في مدة الملثمين ، وأشهرهم التّطيلي صاحب الموشحة المشهورة :

ضاحك^٢ عن جمان^١ سافر^٢ عن بدر ضاق^٢ عنه الزمان^١ وحواه^٢ صدري
آه^٢ مما أجند^١ شقني^٢ ما أجند^١

(٢) الذخيرة لابن بسام ٢/٢ .

(١) مقدمة ابن خلدون (طبع المطبعة البية)

طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه لإعراباً واستحدثوا فنّاً سموه بالزجل ،
التزموا النظم فيه على منحيم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع
فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية
أبو بكر بن قزّمان ، وإن كانت قبلت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حلّالها
ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ، وكان لعهد المثلثين
(توفي عام ٥٥٥ هـ) قال ابن سعيد : رأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما
رأيتها بمواضر المغرب ^(١) . وينبغي أن نلقى كلام ابن خلدون في نشأة الزجل
وتأخر هذه النشأة عن نشأة فن التوشيح بشيء من الحذر ، فقد رأينا الموشح
نفسه يُبْنَى في أول أمره — كما يقول ابن بسام — على بعض الكلمات
الأعجمية . فالمعقول أن يكون الزجل قد نشأ معه مباشرة ، وربما سبقه . ويمكن
أن نقول إنهما جميعاً فن واحد ذو شعبتين ، شعبة تغلب عليها الفصاحة ، وشعبة
تغلب عليها العجمة . وذكر ابن قزمان في مقدمة ديوانه أن أشهر من سبقوه
أخطل بن نمارة ، وهو يبدأ مقدمته بقوله : « ولما اتسع في طريق الزجل باعى
وانقادت لغريبه طباعى ، وصارت الأئمة فيه خَوَلَى وأتباعى وحصلت منه على
مقدار لم يحصله معى زجال ، وقويت فيه قوة نقلتها الرجال عن الرجال ، عند ما
أبنت أصوله ، وتبينت منه فصوله ، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله ،
وصفّيته عن العقد التي تشينه ، وسهلتها حتى لان ملمسه ورقّ نخشينه ، وعريته
من الإعراب . . . والاصطلاحات تجريد السيف عن القيراب » . ونرى ابن
قزمان يتلوّم بعد ذلك الزجالين الذين سبقوه لما عندهم من « معان باردة وأغراض
شاردة » ، وألفاظ شياطينها غير ماردة « ثم لما عندهم من « إعراب هو
أقبح ما يكون في الزجل » ، وأنقل من إقبال الأجل ^(٢) « وكأن الزجل في
نشأته كان أقرب إلى الموشحة منه إلى الصورة العامة الخالصة التي انتهى إليها
عند ابن قزمان . وانتقل هذا الزجل — كما انتقلت الموشحات — إلى المشرق

(١) مقدمة ابن خلدون (طبع المطبعة البية) (٢) انظر مقدمة ديوان ابن قزمان (مصورة)
ص ٤٤١ . بمكتبة جامعة القاهرة .

واستخدمته الأقاليم في آدابها الشعبية .

والحق أن الموشحات والأزجال جميعاً لم تحدثا ثورة واسعة على الأوضاع القديمة في الصياغة الفنية للشعر الفصيح ، وربما كان ذلك يرجع في بعض أسبابه إلى أن الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق ، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها ، ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد ، ولعله من أجل ذلك كنت لا تجد عندهم كتاباً قيماً يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه ، وأنت أيضاً قلما وجدت عندهم شاعراً متفلسفاً يتخذ له منهجاً واضحاً في عمله ، إنما هم ينقلون ويلفقون لا عن انتخاب بل كما يقع لهم ، وكما يعلمهم أساتلتهم من المشاركة ، وقد أخذوا يصنعون بالموشحات والأزجال ما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيها بين صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، وظلوا يستمدون في دلالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية .

الفصل الثانى

مصر والمذاهب الفنية

ديار مصر هى الدنيا وساكنها هم الأنام فقابلها بتفصيل
يا من يباهى ببغداد ودجلتها مصر مقدمة والشرح للنيل
(زين الدين الوردى)

١

مصر

مصر — كما وصفها هيرودوت — هبة النيل ، وقد مثلت أقدم دور فى قصة المدنية الإنسانية ، فعنها تلقت الأمم القديمة من فينيقيين وبابليين ويونانيين هذه القصة فى أروع صورة لها ، ثم حاولت أن تحاكيها ، وأن تحتذى على مثالها . وقد ذكرها القرآن الكريم فى ثمانية وعشرين موضعاً ^(١) ، ووصفها بأنها (جنات وعيون وزُرُوع ومقام كريم) . وحققاً كانت البساتين والعيون والزرُوع تمتد على حافى النيل من أسوان إلى شواطئ البحر المتوسط . وراع جمالها العرب حين فتحوها ، فلقبوها فردوس الدنيا ^(٢) ، وعبروا عن هذه الروعة أجمل تعبير فى الكتاب الذى يزعم الرواة أن عمرو بن العاص أرسله إلى عمر ^(٣) ، وفيه يقول : « مصر قرية غبراء ، وشجرة خضراء ، طولها شهر ، وعرضها عَشْر ، يكتنفها جبل أغبر ، ورمل أحمر ، يحيط وسطها نيل مبارك الغدوات ، ميمون الروحات ، تجرى فيه الزيادة والنقصان ، له أوانٌ يدرُّ حلابه ، ويكثر فيه ذُبابه ، تمدّه عيون الأرض وينابيحها حتى إذا ما اصلختم عجّاجه ، وتعظّمت أمواجه ، فاض على جانبيه ، فلم يمكن التخلص من القرى بعضها إلى بعض إلا

(١) حسن المحاضرة للسيوطى (طبع مطبعة
الموسوعات بمصر) ٢/١ .
(٢) نفس المصدر ٨/١ .
(٣) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة
(طبع دار الكتب) ٣٢/١ .

في صغار المراكب ، وخفاف القوارب ، وزوارق كأنهن في الخيال ورق
الأصائل . . فإذا أحرق الزرع وأشرق سقاه الندى ، وغذاه من تحته الثرى ،
فبينما مصر لؤلؤة بيضاء ، إذا هي عنبرة سوداء ، فإذا هي زمردة خضراء ، فإذا
هي ديباجة رَقَشَاء ، فتبارك الله الخالق لما يشاء .

وسكن هذه الزروع والوديان الحصينة منذ الأبد السحيق أمشاج من
إفريقيين وأسيويين ، وسرعان ما اندمج بعضهم في بعض وألفوا أمة واحدة لها
مشخصاتها ومقوماتها في اللغة والدين والتقاليد . واستطاعت هذه الأمة أن تبني
إمبراطورية كبيرة في الشرق القديم ، إذ امتد سلطانها إلى الفرات شرقاً وآسيا
الصغرى شمالاً وبلاد البُنْت والنوبة جنوباً . واستمرت هذه الإمبراطورية أحقاباً
متطاولة ، ثم ضعف شأنها لكثرة الإغارات عليها والحروب بينها وبين جيرانها .
أغار عليها في أول الأمر الهكسوس ، ثم وقعت في حروب مع الحيثيين ، ودخلها
الأشوريون ، وفتحها الفرس في عهد قمبيز عام ٥٢٥ ق . م ، واستمرت
تابعة لهم حتى استولى عليها الإسكندر المقدوني عام ٣٣٣ ق . م ، وأسس بها
مدينة الإسكندرية . ولما توفى الإسكندر واقتسم قواده دولته ظفر بمصر بطلميوس
فاستقل بها وأسس هو وأبناؤه فيها دولة إغريقية ، كان لها شأن عظيم في العصور
القديمة ، وأصبحت الإسكندرية في عهدهم من أعظم مدن بحر الروم إن لم
تكن أعظمها ، وقد بنوا فيها منارة الإسكندرية المشهورة كما بنوا داراً كبيرة للكتب
وأخرى سموها دار المتحف وكانت بمثابة جامعة تُدرّس فيها العلوم والفنون
المتخلفة من فلسفة وطب وهندسة . ويذهب البطالسة وتدخل مصر في حظيرة
الإمبراطورية الرومانية عام ٣١ م . وثارت مصر على الرومان كثيراً .
وأخيراً يقبل العرب بأعلامهم من الفرما تحت قيادة القائد المظفر عمرو بن العاص
فيفتحونها عام (٦٤٠م / ١٩هـ) ويفتحون في تاريخها صفحة الإسلام والعروبة ،
وقد اختط لهم عمرو مدينة القسطنطينية حسب قبائلهم . ثم أقبلت بعد ذلك قبائل
عربية فنزلت ريف مصر وسعّت - بكل ما يمكنها - إلى تعريب مصر دينياً
ولغوياً ، بحيث لا فصل إلى أواخر القرن الرابع الهجري حتى تكون جمهرة

المصريين دخلت في الإسلام وحتى نجد القبط يهجرون لغتهم إلى اللغة العربية^(١).

٢

شخصية مصر

لعل من الغريب أن هذه الغارات والفتوحات الكثيرة التي أصابت مصر حتى عهد الفتوح الإسلامية لم تُضعف شخصيتها، فإن مما يلاحظ على مصر أنها أمة محافظة، تعتدّ بجميع تقاليدها ونحسها، بحيث لا يمكن أن تندمج في معتصبيها أو تفنى في فاتحها، فعلى الرغم من دخول عناصر الهكسوس والآشوريين والفرس واليونان والرومان فيها ظلت حافظة لشخصيتها ونحسها الجوهرية، حتى بعد دخول العرب أنفسهم، فإنهم لم يستطيعوا أن ينفسوا عنها شيئاً من صفاتها، بل رأيناهم، هم، يفرقون في جداولها، ويلدوبون في نهرها الأكبر نهر النيل، وكأنما كان اتساع هذا النهر من قديم رمزاً إلى أن مصر لا يمكن أن تفنى في غيرها، بل غيرها هو الذي يفنى في مجراها ومجرى نهرها العظيم.

ومن يرجع إلى الحياة السياسية لمصر منذ فجر تاريخها يراها دائماً أمة مقاومة لا تخضع للأجانب، أما ما قد يبدو من كثرة الفاتحين لها والمغربين عليها من أنها تفتح صدرها لأعدائها من الأجانب فغير صحيح ولا يتفق وحقائقها التاريخية. ذلك أننا نراها تقاوم دائماً، قاومت الهكسوس وطردتهم منها، وقاومت بعدهم الآشوريين والفرس والرومان، وكان لها مع الأخيرين ثورات عدة ذبّح فيها الرومان كثيرين من أهلها^(٢). وحتى العرب الذين أنقلدهم من نير الرومان

(٢) انظر كتاب فتح العرب لمصر تأليف بتلر وترجمة فريد أبي حديد فقد عرض في ص ٧٨ للفكرة التي تذهب إلى أن مصر ترحب بالفاتحين ودخضها أي دخض.

(١) انظر في ذلك كتاب سير البطارقة لساويرس (طبع بيروت) ص ٦ الذي ألفه بعد عام ٤٠٠ هـ بقليل إذ يذكر أن اللسان القبطي كاد ينعدم من ديار مصر وأن اللسان العربي هو الذي كان معروفاً وشائعاً في أهل هذا الزمان.

نجدهم يثورون عليهم^(١) ، واستمرت ثوراتهم لا تهدأ حتى تحول جمهورهم إلى الإسلام . وقد تكون الدولة الأجنبية الوحيدة التي لم يقاوموها هي دولة البطالسة ، غير أن ذلك يرجع إلى أنهم لم يكونوا يعدونهم أجنب عنهم ، فقد مصرّوهم تمصيراً نهائياً . وهم أنفسهم لم يهدوا في عصر العرب إلا منذ الدولة الفاطمية لا لسبب إلا لأن الفاطميين مصرّوا أنفسهم إذ راحوا يحتفلون بأعياد الشعب في مظاهر كبيرة تشبه أن تكون (كرنفالات عظيمة) ومن أجل ذلك أحبهم المصريون حتى إذا اغتصب الملك منهم صلاح الدين وجدنا ابن مماتي — على الرغم من موقف صلاح الدين من الصليبيين — يؤلف كتابه (الفاشوش في حكم قره قوش) يهاجم فيه قره قوش المستشار الأول لصلاح الدين ، وكان يخلفه أحياناً على حكم المصريين في أثناء حروبه ، وكانت فيه جوانب غفلة ، فاستغلها ابن مماتي وقصّها باللغة العامية في صور هزلية مضحكة ، سخّير فيها من أحكامه ، وهي سخيرة مأكرة ، تطوى في داخلها سخيرة خبيثة بحكم صلاح الدين ودولته الجديدة . وتستمر هذه الروح الثائرة في المصريين حتى نلتقي بها في صورة مجسمة في أثناء غزو نابليون لمصر ، وما حوادث الثورة المصرية الأخيرة منّا ببعيدة .

وإذن فالحياة السياسية لمصر تشهد بأنها أمة تشعر بشخصيتها شعوراً واضحاً ، وهي لذلك لا تُقهر ، بل تستمر تقاوم ، فلما أن يُطرَد الفاتح الأجنبي وإما أن يتمصّر . ومعنى ذلك أن مصر ليست ضعيفة الشخصية ، ولذلك كانت تترامى لنا هذه الشخصية في جميع مظاهر حياتها في أثناء العصور الإسلامية .

ومن يرجع إليها في مفتتح هذه العصور يجد فريقاً من أهلها يفزعون إلى التصوف منذ عام ٢٠٠ هـ^(٢) . وقد أنجبت مصر في القرن الثالث أهم متصوف في عصره ، وهو ذو النون المصري المتوفى عام ٢٤٥ للهجرة وعليه تتلمذ كثير من أساتذة التصوف في المشرق^(٣) . وظهور التصوف في مصر إنما كان استجابة لتراثها القديم من

أيضاً ص ٤٤٠ .
(٢) انظر رسالة القشيري (طبع مصر)
من صفحة ١٤ إلى صفحة ٢٣ .

(١) انظر : Stanley, Lane - Poole, A
History of Egypt in the Middle Ages,
pp. 28, 32.

(٢) الولاة والقضاة للكندي ص ١٦٢ وانظر

المسيحية والرهبة ، وتسرب في التصوف على مرّ التاريخ بعض عناصر الغنوسية والأفلاطونية المحدثة التي كانت شائعة في مدرسة الإسكندرية قبل الفتح العربي .

وفي هذا ما يلفتنا إلى أن مصر استبقت شيئاً من تراثها القديم في حياتها العقلية ، إذ كان بها مدرسة الإسكندرية التي أنشأها البطالسة على نحو ما مرّ بنا وقد حافظت جملة على الفلسفة اليونانية ، واستحدثت لنفسها فلسفة جديدة ، هي مزيج من المسيحية والفلسفة القديمة ، وما لا شك فيه أن هذه المدرسة كانت لا تزال قائمة حين فتح العرب مصر^(١) . على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الدراسة فيها كانت باليونانية ثم شاركها السريانية في أواخر العهد الروماني^(٢) ، واتصل العرب مباشرة بهذه المدرسة منذ خالد بن يزيد بن معاوية الذي أمر بإحضار جماعة من علمائها لترجمة ما عندهم من كتب في الكيمياء^(٣) .

لكن ينبغي أن لا نبالغ فيما استبقته مصر لنفسها من هذه المدرسة لأنه سرعان ما ترك علماءها مصر إلى أنطاكية في عهد عمر بن عبد العزيز^(٤) ، وبذلك لم تأخذ مصر الإسلامية الفرصة لتتفاعل مباشرة مع ما كان في هذه المدرسة من تراث ، بل رأيناها يفقد إليها ثانية من المشرق ، كما كان الشأن بالأندلس على نحو ما مرّ بنا في الفصل السابق . وربما كان ذلك سبب تأخر الحركة العقلية فيها . ويظهر أن مصر من طبيعتها أن لا تُعنى عناية واسعة بالدرس الفلسفي وما يحتاجه من عمق ، أو على الأقل كانت تلك طبيعتها في العصر الإسلامي ، ولعله من أجل ذلك رأيناها تُعنى بالدراسات الدينية واللغوية ، وقلما تعنى بالدراسات الفلسفية ، واستمر ذلك سمها حتى القرن الثامن الهجري إذ نرى بهاء الدين السبكي يلاحظ أن أهلها صرفوا همهم إلى علوم اللغة والنحو والفقه والحديث

(٤) انظر عيون الأنبياء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة (طبع مصر) ١٣٥/٢ . وكذلك التنبيه والإشراف للمسمودي (طبع ليدن) ص ١٢٢ .

(١) فتح العرب لمصر ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) فتح العرب لمصر ص ٨٤ وما بعدها .

(٣) الفهرست لابن النديم (طبع مصر)

ص ٣٣٨ ، ٥٠٧ .

وتفسير القرآن بخلاف أهل المشرق الذين استوفوا همهم الشائخة في تحصيل العلوم العقلية والمنطق^(١) .

ولعل فيما قدمنا ما يدل على أن مصر في العصور الإسلامية السابقة لم تكن تشقُّ على نفسها في الحياة العقلية، وقد يكون من أسباب ذلك ودوافعه ما عُرِف عن أهلها حينئذ من اللهو والدعة^(٢) ، فإن ذلك جعلهم لا يميلون إلى العمق والتقصي والتحليل ، وإذا رجعنا إلى حياتهم الأدبية وجدناها تمثِّل تمثيلاً واضحاً اللين والدعة وما ينساق فيهما . على أنه ينبغي أن نحمد لهم داخل حياتهم الأدبية وخاصة حياة الشعر أنهم صوروا لنا حياتهم السياسية إذ يمتلئ كتاب الروضتين في أخبار الدولتين لأبي شامة بشعر كثير قيل في وصف المعارك والوقائع مع الصليبيين في الحكمين الفاطمي والأيوبي . ومعنى ذلك أن الشعر المصري لم يقصِّر في وصف الحوادث السياسية الكبيرة التي مرت به ، وهو كذلك لم يقصّر في وصف بيئته وطبيعة بلاده وما انبثَّ في وديانها وعلى ضفاف نيلها من زروع وجنات وعيون . وما أراي أبالغ إذا قلت إن المادة التي تركتها مصر في شعر الطبيعة لا تتخلف كثيراً عن المادة التي تركتها الأندلس ، فقد تغنى الشعراء كثيراً بمشاهد مصر ومناظرها الجميلة . وكما مثَّل الشعر المصري بيئة بلاده وحياتها السياسية — من بعض الوجوه — كذلك مثل حياتها الدينية إذ نرى موجة من الزهد والتصوف تشيع في العصرين الفاطمي والأيوبي ، وقد مثلها ابن الكيواني في العصر الفاطمي بما كان له من شعر في التصوف والزهد ، ثم مثلها في العصر الأيوبي ابن الفارض بديوانه الضخم المعروف ، الذي يستغرقه جميعه بالتصوف والحب الإلهي .

وجانب آخر مثله الشعر المصري في العصور الإسلامية تمثيلاً دقيقاً، وهو ميل المصريين إلى الفكاهة والدعابة ، فنذ شاع بينهم الشعر نجيد شعراءهم يشتهرون بخفة الروح والتندر ، يسجِّل ذلك صاحب المغرب على الجمل الأكبر شاعر أحمد بن طولون ، كما يسجله على الجمل الأصغر الذي « كان ينحوي في

(٢) خطط المقرئ ٤٩/١ .

(١) عروس الأفراح للسبكي ٥/١ .

الظرافة والتطايب مَنَحَى الجمل الأكبر^(١) ، وكذلك يسجله سعيد المعروف باسم قاضى البقر شاعر الإخشيد ، فقد زاد اختصاصه عنده « بما كان فيه من الحلاوة والتندير والهلزل^(٢) » . ومن ألقاب هؤلاء الشعراء أنفسهم — التى نُبِيزوا بها — ما يدل على الروح المصرية التى نعرفها والتى تميل إلى الفكاهة والدعابة والنكتة . ومن يرجع إلى الحريدة — وهى تختص بالشعر الفاطمى — يجد فيها شاعراً يُنَبِّزُ باسم النسناس وثانياً باسم شلعلع وثالثاً باسم الوضيع ورابعاً باسم الكاسات وخامساً باسم ابن مكنسة .

وهكذا نجد روح مصر الحديثة التى تُعَرَفُ بميلها إلى الفكاهة تطلُّ علينا من بين سطور الشعر المصرى القديم بل من ألقاب الشعراء أنفسهم . وسنقف وقفة طويلة عند الفاطميين لنوضح هذه النزعة ونصورها تصويراً بيئياً . ومهما يكن فإن مصر واضحة الشخصية فى تاريخ الشعر العربى الإقليمى ، وسنرى حينما نتعمق فى درسها ودرس شعرائها أنه خليف بنا — منذ الآن — أن نُعنى بها وبشعرها لا من حيث وطنيتها بل من حيث الحقائق الفنية الخالصة . على أنه ينبغى أن لا يعزب عنا ما قلناه فى الأندلس مراراً من أن شعراء الأقاليم العربية حافظوا على الأوضاع والتقاليد الفنية القديمة محافظة شديدة تكاد تُلغى كل ما كنا نتصوره عندهم من تجديد أو ثورة على التقاليد ، إذ لم تكن تقوم — فى هذه العصور — أسوار فاصلة بين إقليم عربى وإقليم أو بين وطن ووطن . وحققاً إنه وجدت هناك آداب إقليمية ، ولكن ينبغى أن لا نبالغ فى صورة هذه الآداب وما كان بينها من تغاير . هى تتغاير حقاً ، ولكن تغاير الفروع والأغصان فى الشجرة الواحدة لا تغاير الأجناس والأنواع فى الأشجار .

والواقع أن تأثر الشعر العربى بالأقاليم لم يخرج إلى صورة واسعة نرى فيها هذه الأقاليم وكل منها تريد أن تحدث لنفسها شعراً مستقلاً عن الأقاليم الأخرى . وساعد فى ذلك أن الشعراء أنفسهم كانوا يعتبرون العباسيين مثلاً علياً لهم ،

(١) المغرب لابن سعيد (السفر الأول من القسم الخاص بمصر) طبع جامعة القاهرة ص ٢٧١
(٢) نفس المصدر ص ٢٧٢ .

٤٦٣

فهم يعيشون على تقليدهم ، ومن سئم كنا نراهم يقفون معجبين بالأزياء الفنية التي نسجها أبو نواس والبحترى وابن الرومي ، والأخرى التي نسجها أبو تمام وابن المعتز ، والثالثة التي حاكها المتنبي وأبو العلاء وأضرابهما ، وقلما بدّلوا في هذه الأزياء ، إنما هم يتنازعونها فيما بينهم ، كلٌّ يحاول أن يتزيّى بها في فنه ، وأُعجبوا خاصة بزي التصنيع والبديع . وما تزال ترى الشاعر منهم يجمع بين هذه الأزياء جميعاً في فنه دون أن يعرف الفروق بينها ، فهي كلها أزياء ، وهي كلها تُحتسَدَى وتقلَّد .

ومع ذلك استطاعت الأندلس أن تمثل نفسها - إلى حد ما - في شعرها ، فاستحدثت الموشحات والأزجال ، وصور الشعراء بيئتها تصويراً طريفاً ، وكذلك شأن مصر ، فقد استطاعت داخل هذا التقليد أن تمثل نيلها وزروعها وجناتها ، كما استطاعت أن تمثل موجة الزهد والتصوف التي كانت منبئة في بعض جوانبها ، وأيضاً فإنها مثلت موجة اللين والدعة التي كانت شائعة فيها ، كما مثلت جانب الفكاهة والدعابة في شعرائها أروع تمثيل .

٣

الشعر في مصر

إذا تعقبنا الشعر في مصر في أثناء العصر الأموي لم نجد لها سوى أشعار كانت تقال في المناسبات والأحداث المختلفة . أما بعد ذلك فليس لها شاعر ممتاز يمكن أن نضعه في صف الشعراء الممتازين للحجاز وفجد والعراق والشام . وإذا تركنا العصر الأموي إلى العصر العباسي وجدنا مصر تأخذ بأسباب النهضة الفنية التي ستقبل عليها في العصر الفاطمي ، فقد أخذ الشعر ينمو فيها أكثر من ذي قبل ، ومع ذلك فلا يزال بينها وبين بغداد بون بعيد . روى الرواة أنه لما قدم أبو نواس مصرَ على الخصىب عامل الخراج عليها من قبل هارون الرشيد

« وجد لديه جماعة من الشعراء فاستنشدته ، فقال : لا ، ههنا جماعة من الشعراء هم أقدم مني وأسنّ فأذنّ لهم في الإنشاد ، فإن كان شعري نظير أشعارهم أنشدت ، وإلاّ أمسكت ، فاستنشدتهم ، فأنشدوه مديحاً فيه ، فلم تكن أشعارهم مقاربة لشعر أبي نواس ، فتبسّم ثم قال للخصيب : أنشدك - أيها الأمير - قصيدة هي بمنزلة عصا موسى ، تتلقّف ما يأفكون ، قال : هات ، فأنشده (أجارة بيتينا أبوك غيور) حتى أتى على آخرها ، فانفضّ الشعراء من حوله (١) . »
وواضح ما يدل عليه هذا النص من أن مصر حتى عصر أبي نواس لا تظفر بشاعر ممتاز يقاس إليه وإلى أضرابه من شعراء العراق . ولما قدم بعد ذلك أبو تمام إلى مصر في أوائل القرن الثالث كان أشهر شعرائها سعيد بن عفير والمعلى الطائي وابنه حطّان . ومن يرجع إلى شعرهم الذي روى في الولاة والقضاة للكندي وخطط المقرئ يلاحظ أنهم كانوا شعراء فحسب ، ولكن لم يكونوا شعراء ممتازين بحيث يستطيعون أن يُقرّنوا إلى كبار الشعراء في العراق .

وإذا استمررنا نتقدم في القرن الثالث أحسننا بأن مصر بدأت تتضح شخصيتها قليلاً ، فقد ظهرت فيها طائفة من الصوفية على رأسها ذو النون المصري ، كما ظهر فيها الترف ، أو بعبارة أدق بدأت تأخذ في أسبابه ، وأتاح لها ذلك - من بعض الوجوه - قيام الدولة الطولونية ، فإن أحمد بن طولون كانت لديه نزعة إلى الغناء (٢) كما كانت لديه نزعة إلى الترف ، فاهتم ببناء القصور والبساتين ، وقالوا إنه كان ينفق على طعامه كل يوم ألف دينار (٣) ، وكان ابنه خمارويه يحب الشراب ويسرف فيه (٤) ، ويظهر أنه كان مولعاً بالترف ، فقد اهتم اهتماماً واسعاً بالبستان الذي غرسه أبوه ، وجلب إليه ضروب الرياحين والأشجار من كل نوع ، كما جلب إليه ضروب الورد والزعفران والنيلوفر ، وكسا أجسام النخل نحاساً مذهباً حسن الصنعة ، وتفنّن فيه بضروب من الزخرف

(١) أخبار أبي نواس لابن منظور (طبع)
ص ٢٣٤ .
(٢) (القسم الخاص بمصر)
(٣) النجوم الزاهرة ٨/٣ .
(٤) نشوار المحاضرة للتنوخي ص ٢٦١ .

والتجميل^(١) . وروى الرواة أنه كان بقصره بركة من الزئبق طولها خمسون ذراعاً وعرضها خمسون ، أُقيمت عليها أساطين من الفضة ، شُدَّتْ إليها زناير من الحرير تحمل فراشاً كان ينام عليه «وكانت هذه البركة يُسرى لها في الليالي المقمرة منظر عجيب إذا تألف نور القمر بنور الزئبق»^(٢) .

وليس من شك في أن هذه صورة بالغمة من الشراء والترف ، وقد تكون هي أهم الأسباب التي جعلت الشعراء يبيكون الدولة الطولونية بكاء شديداً^(٣) . وتُجَمِّع النصوص التي أُثِرَتْ عن الدولة الطولونية أن الشعراء كثروا في عهدها^(٤) ، وهي كثرة أتاحت للصولي فيما بعد أن يكتب عن أخبار شعراء مصر كتاباً^(٥) ، غير أن هذا الكتاب مفقود ، وربما كان أهم شاعر ظهر في هذا العهد هو الجمل الأكبر المتوفى عام ٣٥٨ للهجرة . يقول ياقوت : « كان شاعراً مقلماً مدح الخلفاء والأمراء »^(٦) وتخصص أخيراً بابن طولون . ويقول صاحب المغرب إنه كان ينحو نحو الفكاهة والدعابة ، غير أنه لم يصلنا من شعره ما نستطيع به أن نحكم حكماً واضحاً على قيمته الفنية أو قيمته الفكاهية .

ولإذا انتقلنا إلى عصر الإخشيديين وجدنا شاعرهم الفكاهة الملقب بقاضي البقر ومن شعره الماجن^(٧) :

يارب دَعْنِي بلا صلاح يارب ذَرْنِي بلا فلاح
يدى مَدَى الدهر فوق رِدْفٍ وراحَتِي تحت كأس راحِ

واشتهر في هذا العصر أيضاً أبو هريرة أحمد بن أبي عصام ، وفيه يقول صاحب المغرب : « كان من شعراء الإخشيد المصريين من أصحاب النوادر والمجون والإدمان على شرب الخمر ، ومن شعره في وصف مجالس الشراب :

مجلسٌ لا يرى الإلهُ به غَيْبٌ ر مُصَلِّ بلا وضوءٍ وطُهُرٍ

(٥) معجم الأدباء ٤١٥/٢ .

(٦) معجم الأدباء ٧٦/٤ .

(٧) المغرب لابن سديد ص ٢٧٢ .

(١) خطط المقرئ ٣١٦/١ .

(٢) خطط المقرئ ٣١٧/١ .

(٣) انظر النجوم الزاهرة ١٤٠/٣ وما بعدها .

(٤) نفس المصدر ١٤٠/٣ .

سُجِّدَ لِلْكُثُوسِ مِنْ دُونِ تَسْبِيهِ حِجِّ سَوَى نَغْمَةِ لَعُودٍ وَزَمْرِ^(١)

وروى له صاحب اليتيمة أبياتاً أخرى ذكر فيها دير القصير ومجونه^(٢) به، ولكننا لا نستطيع أن نحكم حكماً واضحاً منها على شاعريته . واشتهر مع هذين الشاعرين في نفس الحقبة ابن طباطبا نقيب الطالبين بمصر ، ونجد في شعره الذي رواه صاحب اليتيمة وصاحب المغرب نفس النغمة السابقة من اللهو وأخون كقوله^(٣) .

أَتَرَكُ الشَّرْبَ وَالْأَنْوَاءُ دَائِمَةً وَالطَّلُّ مِنْهَا عَلَى الْأَشْجَارِ مَنشُورٌ
وَالْغُصْنُ يَهْتَزُّ كَالنَّشْوَانِ مِنْ طَرَبٍ وَالْوَرْدُ فِي الْعُودِ مَطْوًى وَمَنشُورٌ

وكان له إلى جانب ذلك شعر في الزهد^(٤) . ومهما يكن فإن مصر حتى الآن لم تستطع أن تقدم لنا شاعراً ممتازاً من طراز الشعراء العباسيين ولا من طراز مقارب لهم ، فكل ما هناك أنها أخذت — في هذه العصور — تستعد للنهضة الفنية المنشودة التي سنها في عصر الفاطميين .

٤

الفاطميون ونهضة الشعر المصري

إذا تركنا هذه العصور إلى العصر الفاطمي خيِّلَ إلينا كأنما طلعت الشمس من مغربها ، كما يقول المعز نفسه أول خلفائهم بمصر في كتاب له^(٥) ، فقد اتخذ الفاطميون من القاهرة عاصمة لهم، وأقاموا فيها دولة عظيمة أشبه ما تكون بإمبراطورية ضخمة ، إذ كان سلطانهم يمتد من شواطئ إفريقيا الشمالية

(٤) ابن خلكان ١/٣٩ .
(٥) الاتعاظ للمقرئ (طبعة بونتنز) ص ١٤١ .

(١) المغرب ص ٢٧٣ .
(٢) يتيمة ١/٣٦١ .
(٣) المغرب ص ٢٠٣ . والأنواء : الأمطار .

إلى نهر الفرات ؛ وبذلك أعادوا لمصر مجدها القديم في عصر الفراعنة ، إذ استردت ما كان لها في الشرق من سلطان وهيبة وثروة . وإن الإنسان ليخيّل إليه حين يقرأ في تاريخ الفاطميين وما كانوا عليه من بدخ وترف وثراء أن مصر ألقت في حجوهم كل ما تملك من كنوز وزروع ، وأى كنوز وزروع ؟ لقد ساق المؤرخون ذلك علينا في صُورٍ تشبه أن تكون أقاصيص ، ولذلك شك فيها بعض الباحثين^(١) ، غير أن هذا الشك لا يغني أمام الوثائق التاريخية الصحيحة ، فإن المؤرخين يجمعون على ضخامة ثروة هذه الدولة ، ويكفي للدلالة على ذلك أن نعرف أن يعقوب بن كلس وزيرها في القرن الرابع كان يأخذ من الخليفة مائة ألف دينار في العام ، ولما توفّي ترك من الجواهر ما قيمته أربع مائة ألف دينار ومن المصوغات ما قيمته خمسمائة ألف دينار^(٢) ، ويقولون إنه أنفق في كفنه من العطور التي استخدمت في تجهيزه عشرة آلاف دينار^(٣) ، وكذلك نجد في أوائل القرن السادس الهجري وزيرهم الأفضل الجمالي يخلف ثروة ضخمة ، إذ ترك ستمائة ألف دينار عيناً ، ومائتين وخمسين أردباً دراهم نقد مصر وخمسة وسبعين ألف ثوب أطلس ، إلى غير ذلك من طُرفٍ وتحف وصفها ابن ميسر وابن خلكان^(٤) ، وإذا كان هذا حال وزراءهم فما حال خلفائهم وأمرائهم ؟ ولعلنا لا نعجب بعد ذلك إذ نرى القاضي الفاضل يصف كنوزهم التي استولى عليها صلاح الدين فيقول : « وفي ثالث عشرين - يعني ربيعاً الآخر سنة سبع وستين وخمسمائة - كُشِفَ حاصل الخزان الخاصة بالقصر ... ومقدار ما يحُدس أنه خرج من القصر ما بين دينار ودرهم ومصاغ وجوهر ونحاس وملبوس وأثاث وقماش وسلاح ما لا يبي به ملك الأكاسرة ، ولا تتصوره الخواطر الحاضرة ، ولا يشتمل على مثله الممالك العامرة ، ولا يقدر على حسابه إلا من يقدر على

(٣) ابن خلكان ٣٣٦/٢ .

(٤) ابن خلكان ٢٢٢/١ وقد بالغ ابن

ميسر في وصف هذه الثروة ، انظر أخبار مصر

لابن ميسر ص ٥٧ .

(١) Stanley, Lane-poole, The story of Cairo, p. ١٣٣.

(٢) الإشارة إلى من نال الوزارة لابن منجب

ص ٢٣ .

حسابات الخلق في الآخرة (١) .

والحق أن العصر الفاطمي يفتح في تاريخ مصر صفحة جديدة، وهي صفحة زاهية بما تصوره من ألوان الثراء والبذخ وما ينطوى في ذلك من ترف ونعيم ، ولذلك لم يكن عجباً أن يزورها المقدسي في أواخر القرن الرابع الهجري فيقول عنها « هي الإقليم الذي افتخر به فرعون على الوري . . أحد جناحي الدنيا ، ومفاخره لا تحصى ، مصره قبة الإسلام ، ونهره أجل الأنهار ، وبخيرانه تُغمسُ الحجاز ، وبأهله يبهج موسم الحاج ، وبيرهُ يعم الشرق والغرب ، قد وضعه الله بين البحرين ، وأعلى ذكره في الخافقين ، حسبك أن الشام على جلالها — رُسُتَاقَة ، والحجاز مع أهلها عياله (٢) . واستتيع هذا المركز لمصر وما كانت فيه من نعيم وثراء في أثناء هذا العصر أن انبعث فيها نهضة أدبية في الشعر كادت أن تتفوق بها على ما كان بالأندلس وغيرها من الأقاليم ، وساعد على ذلك أن الفاطميين بذلوا للشعراء كل ما يستطيعون من جوائز ومكافآت . روى المقرئزي في أثناء كلامه على بركة الحبش أنه « كان بها طاقات ، وعليها صور الشعراء ، كل شاعر واسمه وبلده ، وعلى جانب كل من هذه الطاقات قطعة من القماش كُتِبَ عليها قطعة من شعر الشاعر في المدح وعلى الجانب الآخر رفٌ لطيف مذهَّب ، فلما دخل الخليفة الأمر (٤٩٥ — ٥٢٤) وقرأ الأشعار أمر أن توضع على كل رف صرةٌ محتومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده (٣) . ونجد الشعراء في كل مكان وزمان من العصر الفاطمي وقد كثروا كثرة مفرطة ، حتى قالوا إنه لما مات يعقوب بن كلس في القرن الرابع وثاه مائة شاعر ، ونجد في الخريدة مجموعة من الشعراء تتخصص ببنى رزك ، كما نجد كثيرين آخرين يمدحون الملوك والخلفاء من مثل طلائع الأمرى المنسوب

(١) خطط المقرئزي ٤٩٦/١ .

ص ١٣٩ .

(٢) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (طبع ليدن) (٣) خطط المقرئزي ٤٨٦/١ .

إلى الخليفة الأمر ^(١) « ومثل الشريف ابن الأخفش وله مدائح كثيرة في الأمر والحافظ ^(٢) ، ويظهر أن الشعراء الذين يمدحون الخلفاء زادوا عن الحاجة في عهد الحافظ (٥٢٤-٥٤٤) ولذلك نراه يأمرهم بالإيجاز والاختصار في قصائدهم ^(٣) :
أَمَرْتَنَا أَنْ نَصَوِّغَ الْمَدْحَ مَخْتَصَرًا لَمْ لَا أَمَرْتَ نَدَى كَفَيْكَ يُخْتَصَرُ
وَاللَّهِ لَا بَدَأَ أَنْ نُجْزِيَ سَوَابِقَنَا حَتَّى يَبِينَ لَهَا فِي مَدْحِكَ الْأَثَرُ
ومن يتصفح الخريدة يلاحظ حقاً أن الشعراء اتسعوا في مديح الدولة الفاطمية وخاصة في أواخر عصرها اتساعاً شديداً ، وأخذوا يبالغون في مدح خلفائها حتى ليرفعونهم إلى مرتبة الآلهة كقول الشريف ابن الأخفش في مديح الحافظ : وقد بدأه بغزل وخمر ثم خرج إلى المديح فقال ^(٤) :

صِرْفُ جِرْيَالٍ يَرَى تَحْرِيماً	مَنْ يَرَى الْحَافِظَ فَرْدًا صَمَدًا
بَشَرٌ فِي الْعَيْنِ إِلَّا أَنَّهُ	مَنْ طَرِيقَ الْعَقْلِ نَوْرٌ وَهْدَى
جَلَّ أَنْ تُدْرِكَهُ أَعْيُنُنَا	وَتَعَالَى أَنْ نَرَاهُ جَسَدًا
فَهُوَ فِي التَّسْبِيحِ زُلْفَى رَاكِعٍ	سَمِعَ اللَّهُ بِهِ مِنْ حَمِيدَا
تُدْرِكُ الْأَفْكَارُ فِيهِ نَبَأَ	كَادَ مِنْ إِجْلَالِهِ أَنْ يُعْبَدَا

وواضح أن الشاعر يسبغ على الخليفة صفات ربه ، فهو يخاطبه وكأنه يخاطب رب العالمين ، وعلّق على هذه الأبيات صاحب الخريدة بقوله : « اقتصر على هذه أنموذجاً لشركه ، وأخبرتُ الباقي من سلوكه » . وكنا نأمل من العماد أن لا يقتصر وأن لا يؤخر حتى نطلع بصورة واضحة على مدائح الشعراء للفاطميين وما اتخذوا فيها من صنوف الغلو ، غير أنه كان كاتباً لصالح الدين الذي قامت دولته السُنيّة للقضاء على دولة الفاطميين الشيعة ، ولذلك رأيناه ينبذ مثل هذا الشعر الذي يتطرق في مديح الفاطميين ، وصرح بذلك مراراً في

(١) انظر خريدة القصر وجريدة العصر
(قسم شعراء مصر) للمعاد الأصفهاني (طبع)
لجنة التأليف والترجمة والنشر ١١٦/٢ .
(٢) انظر الخريدة ٢٣٨/١ .
(٣) الخريدة ٦٤/٢ .
(٤) الخريدة ٢٤١/١ . والبحريال :
الخرم .

خريدته ، يقول في ترجمة شاعر يسمى ابن الضيف : « كان من دعاة الأدعياء والغلاة لهم في الولاء ، وكان في حدود سنة خمسمائة في عهد أمرهم ، وله فيه مدائح كثيرة ، لدواعي المنائح مثيرة ، وقع إلى ديوانه بخطه ، وكنت عازماً لفرط غلوه على حطّه ، لأنه أساء شعراً ، وإن أحسن شعراً ، بل أظهر كفراً ، لكنني لم أترك كتابي منه صفرًا ^(١) . وساق له قطعة صغيرة من شعره ، ولم يقف صاحب الخريدة بإهماله لهذا الجانب عند الشعراء المفرطين في تشيعهم ، بل تعداهم إلى غيرهم من مثل ظافر الحداد المتوفى عام ٥٢٩ للهجرة ، يقول في ترجمته : « ظافر بحظه من الفضل ظافر ، يدل نظمه على أن أدبه وافر ، وشعره بوجه الرقة والسلاسة سافر ، وما أكمله لولا أنه من مدّاح المصري والله له غافر » ^(٢) . ومع ذلك ساق العماد بعض قطع لهؤلاء الشعراء وغيرهم تصور غلوهم في المديح على نحو ما رأينا عند الشريف ابن الأخفش كما ساق طرفاً من القصائد التي قيلت في معارك الصليبيين في أثناء العصر الفاطمي .

والحق أن الخريدة تمثل لنا شخصية مصر تمام التمثيل إذا نحن أغضينا النظر عن مدائح الفاطميين ، بل إن هذه المدائح نفسها صوّرت في الخريدة إلى حد ما . ونحن في الواقع نغفل مصر لا بإغفالنا للخريدة ونحوها من الكتب المخطوطة وعدم عنايتنا بقراءتها فضلاً عن نشرها ، بل نحن نغفلها ولا نقرؤها حتى في الكتب المطبوعة ، وكذلك الشأن في دواوين شعرائها لا نقرؤها ولا ننشرها نشرة علمية صحيحة . وإن أي شخص يعنى بمصر ويقرؤها في مراجعتها يجدها تملك عليه نفسه ، فقد عبّرت خير تعبير عن شخصيتها ، وماذا تريد من شعرائها؟ أتريد تصويرهم لبئسهم وما فيها من جنات وزروع؟ لقد بلغوا من ذلك كل مبلغ ،

(١) الخريدة ٢٨٥/١ . ويقول العماد إنه كان يقلد ابن هاني ، ويقول ابن سميذ : « إنه كثير المعارضة لطريقة ابن هاني الأندلسي »
 في الغلو وصقل الألفاظ وقصعها .
 (٢) الخريدة ٣/٢ .

وانظر إلى تميم بن المعز يقول في النيل^(١) :

يومٌ لنا بالنيل مختَصَرٌ ولكل يومٍ مسرَّةٌ قصِرُ
والسُّفُنُ تَجْرِي كَالْحَبُولِ بِنَا صُعْدًا وَجِيْشُ الْمَاءِ مُنْحَدِرُ
وَكأنَّمَا أَمَاجُهُ عُمُكَنُ وكأنَّمَا دَارَاتِهِ سُرَرُ^(٢)

ويصف ابن قلاقس^(٣) آخر شعراء هذا العصر مغرب الشمس : هذا المنظر الرائع الذي تشتهر به مصر ، فيقول وقد رآها تغرب في عين النيل :

انظر إلى الشَّمْسِ فوق النيل غارِبَةً واعجب لما بعدها من حُمْرَةِ الشَّفَقِ
غابتْ وأبدتْ شعاعاً منه يَخْلُقُهَا كأنَّهَا احترقتْ بالماءِ في الغَرَقِ

وتعلّق الشعراء بوصف الزهور والزرورع التي تحفّ بالنيل ، ومن أشهرهم في ذلك ابن وكيع التنيسي^(٤) المتوفى عام ٣٩٣ للهجرة . كقوله في وصف الأزهار^(٥) :

من نرجسٍ أبيضٍ كالثُغُورِ كأنَّهُ غُخَانِقُ الكافورِ^(٦)
وروضةٌ تُزهِرُ مِنْ بِنَفْسَجِ كأنَّهَا أَرْضٌ مِنَ الفَيرو زَجِ
يَضْحَكُ مِنْهَا زَهْرُ الشَّقِيقِ كأنَّهُ مَدَاهِنُ العَقِيقِ
وَارَمَ بَعِينِكَ إِلَى البَهَارِ فلأنَّهُ مِنْ أَحْسَنِ الأزْهَارِ
كأنَّهُ مَدَاهِنُ مِنْ عَسْجَدِ قد سُمِّرَتْ فِي قُضْبِ الزَّبْرِجَدِ

وتبعه الشعراء يتغنون بهذه الأزهار والأشجار ، وأضافوا إليها نغمة

عام ٥٦٧ هـ وديوانه مطبوع ، وشعره يمتلئ بالجناس وضروب التصنع والتكلف .
(٤) أكبر شعراء مصر في القرن الرابع .
ترجم له صاحب البيتية وكذلك صاحب المسالك في القسم الثاني عشر من النسخة السابقة وقد قال إن له كتاباً اسمه المصنف رد فيه شعر المتنبي إلى أصوله ومصادره من الشعر القديم ، فهو شاعر ناقد عالم ، وشعره كله خمر وزهر وغلمان .

(٥) بيتية ١/٣٢٧ .

(٦) مخائق : جمع مخنقة ، وهي القلادة .

(١) انظر ترجمة تميم في ابن خلكان والبيتية والحلة السراء لابن الأبار (طبعة أوروبا) ص ٢٩١ وله ترجمة مستفيضة في مسالك الأبصار (انظر القسم الثاني من نسخة مخطوطة بدار الكتب مأخوذة عن نسخة فوثيرغرافية بها ص ٢١٨٠) وقد قال صاحب المسالك إنه يقلد في شعره ابن المعتز على إسفاف وركاكة فيه وقد تشبث مثله بوصف الزهر والخمر والغزل .

(٢) العكن : جمع عكنة ، وهي ما تنثى من طيات البطن سمناً .

(٣) آخر شعراء العصر الفاطمي إذ توفي

أخرى من غنائهم بالنواخير ، كقول أبي الفرج الموقفي في ناعورة^(١) :

ناعورةٌ تحسبُ في صَوْتِهَا متيِّحاً يَشْكُو إلى زائرٍ
كأنَّما كيزانُها عَصْبَةٌ صيَّبُوا برِيبِ الزَّمَنِ الواتِرِ
قد مُنِعُوا أن يَلْتَقُوا فَاغْتَدَى أولُّهُم يَبْكِي على الآخِرِ
ويقول ظافر الحداد^(٢) :

وكانَّما القُمْرِيُّ يُنشِدُ مصرعا من كل بيت والحمامُ يُجِيزُ
وكانَّما الدُّولابُ يَزْمُرُ كلما غَنَّتْ وأصواتُ الضفادعِ شيز^(٣)

وواضح في هذا الشعر ميلُ الفاطميين إلى جمال التصوير وإدماجه في حسن التعليل ، وقد تشبثوا به في شعرهم تشبثاً شديداً ، وهو أحد الألوان المهمة التي تُكسِبُ فهم روعة خاصة . ولعل من الطريف أن الفاطميين كما وصفوا النيل وما على حفافيه من زهور وزروع ونواخير وصفوا أيضاً ما على ضفتيه من آثار وخاصة الهرمين وأبا الهول ، وانظر إلى هذه الصورة التي صورها ظافر الحداد^(٤) :

تأملُ بِنِيسَةَ الهرمين وانظُرُ وبينهما أبو الهول العجيبُ
كعمَّارَيتَيْنِ على رحيلٍ لمحبوين بينهما رقيبُ
وماءُ النيل تحتهما دُمُوعُ وصَوْتُ الريح عندهما نحيبُ

وهي صورة طريفة تدل على أن صاحبها من أصحاب الخيالات اللاقطة التي تستطيع أن تضم أجزاء المنظر الواسع في الطبيعة بعضها إلى بعض وتؤلف منها صورة مركزة دقيقة ، فإذا الهرمان كمحبوبين في عماريتين أو هودجين يبيكان لرحيلهما وفراقهما ، وآية هذا البكاء ذلك النيل الذي يجري تحت أقدامهما متجمعاً من دموعهما !

والحق أن الشعر الفاطمي صوّر بيئة بلاده تصويراً طريفاً ، وهو كما عُنِيَ بتصوير البيئة التي كان يتنفّس فيها عُنِيَ كذلك بتصوير أهل هذه البيئة

(١) الخريدة ٢/٢١٨ .

(٢) الخريدة ٢/١٣ ، وكان أصل ظافر حداداً ، ثم شدا الشعر ونبع وله أوصاف كثيرة في النيل والخيال والبلح بأنواعه . انظر

حسن المحاضرة ٢/٢٢٩ وما بعدها .

(٣) الشيز : الأبنوس أو خشب الجوز .
يريد صوته .

(٤) الخريدة ٧/٢ .

ونفسياتهم ، فقد تعرضت صفحات منه لتصوير موجة المجون التي كانت عامة في هذه العصور ، كما تعرضت صفحات أخرى لتمثيل موجة الزهد والتصوف التي سبق أن تحدثنا عنها . ولعل مما يمثلها من بعض الوجوه هذا الشعر الزاهد الذي نجده في الخريدة من مثل قول بعض الشعراء (١) :

بجهاد النفس مفترضٌ فخذُها بآداب القناعة والزَّهادة
فإن جَنَحَتْ لذلك واستجابت وخالفت الهوى فهَوَ الإرادة
وإن جَمَحَتْ بها الشهواتُ فاكْبَحْ شكيمتها بِمَقْصَمَةِ العبادَة
عَسَاكَ تُحِلُّهَا دَرَجَ المعالي وترفعها إلى رُتَبِ السَّعادة

وتعلّق شاعر يسمى ابن الكيزاني بهذا الجانب ، يقول صاحب الخريدة عنه : « فقيه واعظ مذكّر حسن العبارة مليح الإشارة ، لكلامه رقة وطلاوة ولنظمه عدوبة وحلاوة ، مصرى الدار ، عالم بالأصول والفروع ، عالم بالمعقول والمشروع ، مشهود له بالسنة القبول ، مشهور بالتحقيق في علم الأصول ، وكان ذا رواية ودراية بعلم الحديث ، إلا أنه ابتدع مقالة ضل بها اعتقاده ، وزلّ في منزلها سداده ، وادّعى أن أفعال العباد قديمة ، والطائفة الكيزانية بمصر على هذه البدعة إلى اليوم مقيمة . . واعتقد أن التنزيه في التشبيه ، عصم الله من ذلك كل أديب أريب ونبيّل نبيه ، وله ديوان شعر يتهافت الناس على تحصيله وتعظيمه وتبجيله لما أودع فيه من المعنى الدقيق ، واللفظ الرشيق ، والوزن الموافق ، والوعظ اللائق ، والتذكير الرائع الرائق . توفي بمصر سنة ستين وخمسمائة ، وهو شيخ ذو قبول ، وكلام معسول ، وشعر خال من التصنع مغسول . والكيزانية بمصر فرقة منسوبة إليه يدعون قدم الأفعال ، وهم أشباه الكرامية بخراسان (٢) . » ويقول ابن خلكان « كان زاهداً ورعاً ، وبمصر طائفة ينسبون إليه ويعتقدون مقالته ، وله ديوان شعر أكثره في الزهد ولم أقف عليه ، وسمعت له بيتاً واحداً أعجبني وهو :

وإذا لاقَ بالحبِّ غرامٌ فكذا الوصلُ بالحبيبِ يليقُ

وفي شعره أشياء حسنة ^(١) » ويقول ابن سعيد : « وقفت على ديوانه ، وهو مشهور عند الناس قريب من أفهام العامة غير مُرَض عند صدور الشعراء . وديوانه كثيراً ما يباع في سوق الفسطاط وسوق القاهرة . ولم أر فيه ما يصلح للاختيار ^(٢) » . ويظهر أن ابن سعيد قسا عليه في الحكم فقد أشاد به صاحب الخريدة ، وإن كان لاحظ عليه أن شعره « لم يَخُلُ من وهن اللحن » ، ولكنه يقول : إن ذلك « مقبول في سبيل الوعظ ^(٣) » . وروى له قطعة كبيرة من شعره إلا أنها كلها من الغزل الصوفي ، وهو غزل كله تواجد ، وليس فيه مادية ولا حسية على نحو ما نعرف في غزليات ابن الفارض ، وأكبر الظن أنه أراد به إلى معان دينية غير معاني الغزل الحقيقية ، فهو من غزل المتصوفة . وعلى كل حال هو غزل سهل سهولة مطلقة ، وقد ألف أكثره من الأوزان القصيرة . وهو من هذه الناحية أخف وألطف من غزل ابن الفارض ، لأنه لم يملأه بالتصنع والبديع مثله ، ولأننا نحس فيه بجو واسع من الحب الصوفي ومعانيه كقولته ^(٤) :

اصْرِفُوا عَنِّي طَبِيبِي	وَدَعُونِي وَحَبِيبِي
عَلَّسُوا قَلْبِي بِذِكْرَا	هُ فَقَدْ زَادَ لَهْبِي
طَابَ هَتَكِي فِي هَوَاهُ	بَيْنَ وَاشٍ وَرَقِيبِ
لَا أَبَالِي بِفَوَاتِ النَّفْثِ	سَ مَا دَامَ نَصِيبِي
لَيْسَ مِنِّي لَامَ وَإِنْ أَطُ	نَبَّ فِيهِ بِمَصِيبِ
جَسَدِي رَاضٍ بِسُقْمِي	وَجُفُونِي بِنَحِيبِي

وواضح ما في هذا الغزل من روح المتصوفة إذ يتصل مباشرة بمبدأ التوكل عندهم وأنه لا يصح للمريض منهم أن يتعلل بدواء . وهذه الموجة من الزهد

(٣) الخريدة ٢/٤٠ .

(٤) الخريدة ٢/٢٠ .

(١) ابن خلكان ٢/١٨ .

(٢) المغرب (القسم الخاص بمصر) ص ٢٦١ .

والتصوف كان يقرن بها موجة أخرى من الترف ، وزكّاها ماسبق أن عرضنا له من ثراء الفاطميين وما ينطوى في هذا الثراء من دعة . ولعل ذلك ما جعل المقدسى يلاحظ أن أهل مصر أهل ترف وتجميل في ثيابهم^(١) ، ونمت هذه الحال على ما يظهر بعد المقدسى ، إذ فرى مدينة تنيس تُخرج — في القرن الخامس — نوعاً جديداً من نسيج الثياب يسمى «أبا قلمون» وهو نسيج كان يظهر للرأى في ألوان متقلبة^(٢) . ولعل مما يدل على هذا الترف من بعض الوجوه ما لاحظته ناصر خسرو على أهل مصر من ولعهم بالأزهار واتخاذ أصص لها على سطوح بيوتهم حتى تصير السطوح كأنها حدائق^(٣) . ويروى المقرئى أنه : « كان يُصنَعُ للخليفة بمصر قصر من الورد بقرية من قرى قليوب ، كان بها جنان وورود كثيرة ، وكان الخليفة يخرج في يوم يسمى يوم قصر الورد إلى تلك القرية متنزها^(٤) » . وليس من شك في أن هذا كله دليل على أن ذوق مصر أُتُرف في العصر الفاطمى ، وساق الناس ترفهم إلى اللهو والقصف ، وغرقوا إلى آذانهم في هذه الموجة هم وأمرأهم ، وآية ذلك أن حياة نعيم بن المعز كانت لهواً ومغراً ، وكذلك كان شعره . ولم تكن هذه الموجة من اللهو خاصة بالقصر بل تعدته إلى الناس حتى المشايخ ، يقول المقدسى : « إن المشايخ في مصر لا يتورعون عن شرب الخمر^(٥) » ويقول المقرئى : « كانت هناك قاعات مختلفة للخمّارين بالفسطاط والقاهرة ، وكان الفاطميون يكتفون بمنع الخمر في آخر جمادى من كل سنة^(٦) » . وساعد على اتساع هذه الموجة أن الفاطميين اهتموا اهتماماً بالغاً بأعياد الشعب من إسلامية وقبطية ، وينقل المقرئى عن المسبّح المتوفى عام ٤٢٠ للهجرة وصفاً فخماً لهذه الأعياد نبتين منه أنها كانت (كرنفالات عظيمة)

(١) المغرب (قسم مصر) ص ٢٤٤ .

(٢) الحضارة الإسلامية ١٨٢/٢ .

(٣) خطط المقرئى ٤٨٨/١ .

(٤) المقدسى ص ٢٠٠ .

(٥) خطط المقرئى ٤٩١/١ .

(١) المقدسى ص ٢٠٥ . ويظهر أن هذه

التزعة في المصريين كانت أقدم من العصر الفاطمى ، انظر الولاة والقضاة للكندى ص ٤٦٠ .

(٢) الحضارة الإسلامية لمز ٢٩٨/٢ وورد

ذكر أبي قلمون في شعر الشريف للعقيل وهو من شعراء النصف الأول من القرن الخامس . انظر

توقد فيها النار والمشاعل ، ويجتمع الناس ومعهم التماثيل والمضاحك والخيال ، ويتخذون ما شاعوا من اللهو والفسق والفجور ^(١) . ويظهر أن الشعراء اندفعوا في التعبير عن هذه الموجة اندفاعاً ، فإن من يقرأ الشعر الفاطمي يجد أكثره زهراً وخمراً وغلماًنا كقول ابن وكيع :

غَرَّدَ الطَّيْرُ فَنَبَّهَ مِنْ نَعَسٍ وَأَدْرُكَ أَسْكَ فَالْعَيْشُ خُلْسٌ
سَلَّ سَيْفُ الْفَجْرِ مِنْ غِمْدِ الدُّجَى وَتَعَرَّى الصُّبْحُ مِنْ ثَوْبِ الْغَلَسِ ^(٢)

ولإذا كانت موجة الزهد السابقة وجدت من يتخصص فيها كابن الكيزاني ، فإن هذه الموجة الماجنة كثر المتخصصون فيها فقد تخصص فيها أول هذا العصر تميم وابن وكيع ، ثم جاء شعراء القرنين الخامس والسادس فاتسعوا فيها وزادوا في الطنبور نغمة بل نغمات . واشتهر بغناء هذا اللحن في القرن الخامس الشريف العقيلي في أوله ، ثم ابن مكنسة في آخره ، ومن شعره في الخمر ^(٣) :

إِبْرَيْقُنَا عَاكِفٌ عَلَى قَدَحٍ تَخَالُهُ الْأُمُّ تُرَضِعُ الْوَلَدَا
أَوْ عَابِدًا مِنْ بَنَى الْمَجُوسِ إِذَا تَوَهَّمَ الْكَأْسُ شُعْلَةً سَجَدَا

ويقول ابن قادوس وهو من شعراء الخريدة الماجنين ^(٤) :

وَأَحْ إِذَا سَفَكَ النَّدْمُ مَانَ مِنْ دَمِيهَا ظَلَمْتُ تُقَهِّقِيهِ فِي الْكَاسَاتِ مِنْ جَدَلِ

ويقول أيضاً ^(٥) :

قُمْ قَبْلَ تَأْذِينِ النَّوَاقِيسِ وَاجْلُ عَلَيْنَا بِنْتَ قَيْسِ
عُرُوسَ دَنْ لَمْ يَدْعَ عَيْتُهَا
تُجْلِي عَلَيْنَا بِاسْمًا تُغْرُهَا فَلَا تَقَابِلُهَا بِتَعْبِيسِ
مُذْهِبَةُ الدَّوْنِ إِذَا صُفِّقَتْ مُذْهِبَةُ الْهَمِّ وَالْبُوسِ

(٤) الخريدة ١/٢٢٨ .

(٥) الخريدة ١/٢٢٧ .

(١) المرقص والمطرب لابن سعيد ص ٤٥ .

(٢) الفلّس : الدجى .

(٣) المرقص والمطرب ص ٦٤ .

لا غرو ما تأتيه من ريبة لأنها عنصُر إبليس
ليس لها عيب سوى أنها حسرة أقوام مفاليس

ولم يقف الشعراء عند ذلك بل نراهم يتطرقون إلى ذكر العورات في صور
يعفّ القلم عن ذكرها . وأظهر الفاطميون رقة شديدة في غزلهم ، وهي رقة
كانت متفشية في الناس حتى جعلت لغتهم — كما لاحظ المقدسي ^(١) — رخوة ،
فهم يتطرقون ويرقون منتهى ما يكون من تطرف ورقة ، وأورثنا ذلك عنهم
طائفة واسعة من غزل رقيق كقول ظافر الحداد ^(٢) .

يا ساكني مصر أما من رحمة فيكم لمن ذهب الغرام بلبه
أمين المروءة أن يزور بلادكم مثلى ويرجع معدماً من قلبه

وكان ينساق مع هذا الجانب من الرقة جانب آخر من الظرف والفكاهة
والدعابة ، وسبق أن لاحظنا اتصال هذا الجانب بالشعراء المصريين قبل
عصر الفاطميين ، واستمرت هذه الظاهرة في العصر الفاطمي وكثر الشعر
الذي يمثلها من القرن الرابع إلى القرن السادس ، إذ نجد ابن وكيع في مفتتح هذا
العصر يداعب غلاماً نصرانياً في مربعة طويلة ^(٣) ، شكاه فيها من حبه ، ثم
عرج على صده ، وتوعده إن هو لجّ في هجره أن يعرض أمره على القساوسة
والشمامسة والرهبان ، فإن أبي عليه وتمنّع عرض أمره على الأسقف فالمطران
فالبطرك :

ولا تلمني إن قصدتُ الأسقفَ
فلا تقل أبديت مكشوناً الجفناً
سوّف إلى المطران أنهي قصتي
فإن رتني لي طالباً معونتي
من برح السقم به رام الشفا
أنت الذي أخرجني أن أكشفنا
إن دام ما تؤثره من هجرتي
ولم تشفعه بكشف كربتتي

(٣) نتيحة ٣١٧/١ .

(١) المقدسي ص ٢٠٣ ، ٢٠٥ .

(٢) الخريدة ١٢/٢ .

شكوتُ ما يلقاه من فَرَطِ السَّقَمِ قَلْبِي إِلَى الْبَطْرِكِ وَالْخَبْرِ الْعَلَمِ
وتستمر هذه الروح الفكهة في الأدب الفاطمي حتى عصر الجليش بن
الحباب المتوفى عام ٥٦١ للهجرة فقد روى له صاحب الخريدة هذه القطعة يشكو فيها
من طبيب على سبيل المداعبة^(١) :

وَأَصْلُ بَلِيَّتِي مِنْ قَدْ غَزَانِي	مِنَ السَّقَمِ الْمِلْحِ بِعَسْكَرَيْنِ
طَبِيبٌ طَبَّهُ كُغْرَابَ بَيْنِ	يُفَرِّقُ بَيْنَ عَافِيَتِي وَبَيْنِي ^(٢)
أَتَى الْحَمَى وَقَدْ شَاخَتْ وَبَاخَتْ	فَرَدَّ لَهَا الشَّبَابَ بِنُسْخَتَيْنِ
وَدَبَّرَهَا بِتَدْبِيرٍ لَطِيفٍ	حَكَاهُ عَنْ سِنَانٍ أَوْ حُنَيْنِ
وَكَانَتْ نَوْبَةً فِي كُلِّ يَوْمٍ	فَصَيَّرَهَا بِحَذَقٍ نَوْبَتَيْنِ

ولإذا تركنا الجليش بن الحباب إلى من جاءوا بعقبه وجدنا بينهم كثيرين
اشتهروا بهذه الروح مثل قمر الدولة وكان يعيش في صدر القرن السادس،
وكان « طريف الصنعة في مجونه ، اجتمعت فيه أسباب المنادمة ، يضرب
بالعود . . . ويغنى . . . ويلعب بالشطرنج وهو صاحب نوادر ومضاحك^(٣) »
ومن شعره في ابن أفلح الكاتب وكان أسود :

هَذَا ابْنُ أَفْلَحَ كَاتِبٌ مُتَقَرِّدٌ بِصِفَاتِهِ
أَقْلَامُهُ مِنْ غَيْرِهِ وَدَوَائِيهِ مِنْ ذَاتِهِ

ونستمر فنجد ابن قادوس الشاعر المشهور في هذا العصر بنوادره ، كما نجد
كثيرين غيره وقد نُجِّزُوا بِالْقَابِ تَدُلُّ عَلَى هَذِهِ الرُّوحِ فِيهِمْ ، فَلَقَّبَ بَعْضُهُمْ بِاسْمِ
شُلْعَلٍ وَآخَرُ بِاسْمِ النَّسْنَسِ وَثَالِثُ بِاسْمِ الْوَضِيعِ ، وَرَابِعُ بِاسْمِ الْجَهْجَهَانِ وَخَامِسُ
بِاسْمِ الْكَاسَاتِ : « وَكَانَ خَفِيفَ الرُّوحِ كَثِيرَ الْمَجُونِ ، يَضْحَكُ بِنَوَادِرِهِ وَسَخَفِهِ
الْمَحْزُونِ^(٤) » . وما نزال نلقى نوادر هؤلاء الشعراء حتى ننهي في آخر هذا القسم

(١) الخريدة ١/ ١٩٢ .

(٢) الين : البعد والفراق .

(٣) انظر في هذا النص والشعر بعده الخريدة

٢١٨/٢ .

(٤) الخريدة ٢/ ٦١ .

من الخريدة الخاص بمصر بالشاعر الفكاه ابن مكنسة .

والحق أن الشعراء المصريين في العصر الفاطمي مثلوا بيئتهم وطبيعتهم وروحهم وشعورهم تمثيلاً صادقاً طريفاً . وقد وقفنا طويلاً عند هذه الجوانب لأننا لم نجد أحداً من الباحثين كشف عن هذه النواحي في الشعر المصري . وقد كنا نظن أن مصر ليست ذات خطر في تاريخ الشعر العربي . وأكبر الظن أن القارئ قد لاحظ أن المصريين لم يتحدثوا لأنفسهم صياغة فنية جديدة ، فأساليهم وأخيلتهم في التعبير عن بيئتهم وتصوير ترفهم ومجونهم كل ذلك كانوا يتأثرون فيه المشرق ، بل لا نبعد إذا قلنا إنهم كانوا يقلدونه تقليداً شديداً ، ولولا ما يميزهم من تصوف وفكاهات ودعابات لأحسنا بتناسع حركة التقليد على نحو ما ما أحسنا بها في الأندلس . ومع ذلك فنحن نحسها بوضوح إذ نرى شعراء هذا العصر منذ افتتاحه يتشبهون بأوصاف العباسيين في الخمر والطبيعة والغزل ، نرى ذلك عند تميم بن المعز وابن وكيع في القرن الرابع وعند الشريف العقيلي وابن مكنسة في القرن الخامس ثم بعد ذلك عند ظافر الحداد وابن الصياد وطلائع الآمرى والشريف بن الأخفش وابن قادوس والمهذب بن الزبير . واستعرض اليتيمة والخريدة والمغرب فسترى التفكير الفني عند المصريين يتصف بشارات التفكير الفني عند المشاركة ، ويزيد على ذلك حال الاختلاط والاضطراب التي سبق أن وصفناها عند الأندلسيين ، فالشاعر يخلط بين جميع المناهج العباسية ، وآية ذلك أنك تجد له قطعة من ذوق الصانعين وأخرى من ذوق المصنعين وثالثة من ذوق المتصنعين في غير نسق ولا نظام . وكان شأن المصريين شأن الأندلسيين في أنهم نقلوا مجموعة ألوان التصنيع ونقصد الألوان الحسية من جناس وطباق وتصوير وأخذوا يضيفون إليها تلفيقاً ولفاً ودوراناً ، ويتراءى لنا ذلك بوضوح منذ القرن الخامس عند الشريف العقيلي الذي كان يتصنع كثيراً للجناس والطباق ، كما كان يتصنع في صوره وأخيلته . وكان يضيف إلى تصنعه بعض اصطلاحات من العلوم ، واستمر هذا شأن المصريين من بعده ، وغاية ما في الأمر أننا نرى بعضهم يتوسع في تلفيقه وتصنعه، وما يقترحه على نفسه من ضروب

مشقة وتكلف ، من مثل ابن الأنخفش إذ يبدأ إحدى قصائده على هذا النمط (١) .

سَقَى دَمِ السَّقْفَحَيْنِ لِلْقَطْرِ صَيْبُ وَحَيًّا رُبِّي حَيًّا رَبًّا فِيهِ رَبُّ رَبِّ (٢)
وَمَالِي عَنْ شَرِّ الصَّبَابَةِ مَشْرَعُ وَمَالِي إِلَّا مَذْهَبَ الْحُبِّ مَذْهَبُ
وَفِي الْحَيِّ رُودُ فِي عَذَابٍ وَرُودُهَا عَذَابُ يُذِيبُ الْعَاشِقِينَ وَيَعْذُبُ (٣)

فلذلك تحس أن الشاعر يفتعل الجناس افتعالاً فهو يتصيد بكل وسيلة وحيلة ، وإذن فليناك أن تظن أن شخصية المصريين في شعرهم باعدت بينهم وبين صورة الفن في الشعر عند المشاركة ، فما تزال الصورة قائمة ، وغاية ما في الأمر أن خفة روح المصريين في شعرهم هي التي تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة . واستمع إلى هذه القطعة لشلعل وكان شاعراً فكها (٤) :

أَجَلَّتْ مَجْدُكَ أَيُّهَا الْجَلالُ عَنْ ظَنِّ إِخْلَادٍ إِلَى إِخْلَالِ
أُورِيَّةٍ فِي الْوُدِّ تُخْرِجُ قَاصِداً مِنْ فَرْطِ إِدْلالٍ إِلَى إِذْلالِ
وَحَسَابِ تَسْوِيفٍ وَمُظْلٍ عَنْ غِنَى يُفْضِي بِإِمْهَالٍ إِلَى إِهْمَالِ
آلَيْتُ أَبْرَحَ سَائِلاً لَكَ نَائِلاً يُوسِي بِلَّ نَدَاهُ بِأَلِ الْبَالِ
حَتَّى يُرَاجِعَ فِي عَاطِفَةِ الْعَلَا كَرَمٌ يَزِينُ الْفَضْلَ بِالْإِفْضَالِ
وَأَرَى بَعْدَ نَدَاكَ عَوْدِي مَوْقِئاً وَمُعْطِلُ التَّأْمِيلِ حَالِي حَالِي

واستمر شلعل على هذا النمط يصعب على نفسه المرور إلى قافيته ، فهو يرصد قبلها كلمة ثم يلتزم الجناس بين هذه الكلمة وبين القافية ، وكأنه يتأثر في ذلك تصنع أبي العلاء الذي مر بنا في الكتاب الثاني . وكما نجد هذه الصورة المتكلفة في الجناس نجد مثيلاً لها في الطباق وفي التصوير ، وانظر إلى قول ابن الأنخفش في عذار غلام (٥) :

(١) الخريدة ٢٣٨/١ .

من بقر الوحش .

(٢) الدمن : آثار الديار . الصيب :

(٣) رود : نساء جميلات جمع رادة .

السحاب المطر . الربى : جمع ربوة ، ما ارتفع

(٤) الخريدة ١٣٠/٢ .

من الأرض . ربا : نعى . الربرب : القطيع

(٥) الخريدة ٢٤٠/١ .

وكانَّ العذارَ في حُمْسرة الخ لمَّ على حسن خدك المنعوتِ
صوبلحانٌ من الزمردِ معطو ف على أكرَّةٍ من اليساقتِ

ألا تحس أن هذه صورة مجتلبة ، فقد ربطت بخيلة الشاعر بين شيئين متباعدين ، ونحن نجد في الخريدة لمحمد بن هاني قصيدة كلها صفوف من التشبيهات والصور إذ تمضى على هذا الشكل (١) :

كانَّ ثغورَ العامريَّاتِ كلما نبسمنَ نورُ الأقحوانِ الذي رفًا
كانَّ شذا الخيريِّ سرُّ محدث تخوَّف أن تصغي له الشمس فاستخفى
كانَّ غصون الآسِ تحت اخضرارها قدودُ مَهْما يحملنَ من سُنْدُسٍ لُحفاً

ومهما يكن فقد كان هذا ذوق العصر الفاطمي إذ نرى الشعراء - فيما سوى ابن الكيزاني - غارقين إلى آذانهم في ضروب من التصنع والتلفيق ، وبلغ بهم ذلك مبلغاً كبيراً بحيث كادوا لا يتركون شيئاً من هذه الضروب للصور التالية ، وماذا تريد ؟ هل تريد الاقتباس من القرآن الذي شاع في العصر الأيوبي ؟ لقد بدوا به ، وانظر إلى قول الشاعر الفكه شلعلع في ابن الدباغ (٢) :

تعالَتْ قرون ابن الدِّباغ فأصبحت تجلُّ عن التحديد في اللفظ والمعنى
على بعضها ناجى النبيُّ إلهه وقد كان منه (قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى)

ويقول شاعر آخر في مغنٍ يسمى مرتضى (٣) :

لمِرتَضَى معبَّدٌ عِبْدٌ إذا صَدَرَتْ أصواتُه عنه في النِّدَايِ بتغريرِ
قد غاضَ طوفانُ همي حين أسمعني ألحانَه فاستوى قلبي على (الجودِ)

وأنت ترى الشاعر الأول اقتبس من القرآن كلمة (قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) واقتبس الثاني كلمة (استوت على الجودي) بعد تحريف بسيط . واركز لون الاقتباس فإنك ترى عندهم لون التضمين الذي شاع بعد ذلك كقول

(٣) الخريدة ١٥٢/٢ . والجودي : جبل .

(١) الخريدة ١/٢٧٤ .

(٢) الخريدة ٢/١٢٤ .

المهذب بن الزبير ، وكان من الشعراء الممتازين في أواخر العصر الفاطمي (١) :

أَقْصِرْ فِدَيْتَكَ عَنْ لَوْحِي وَعَنْ عَدَلِي أَوْ لَا فَخْذِي أَمَانًا مِنْ ظُبَا الْمُقْتَلِ
 مِنْ كُلِّ طَرْفٍ مَرِيضٍ الْجَفْنُ تَنْشِدُنَا الْحَاظُهُ (رَبِّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ)
 إِنْ كَانَ فِيهِ لَنَا وَهُوَ السَّقِيمُ شِفَا (فَرَبَمَا صَحَّحَتِ الْأَجْسَامُ بِالْعِلَالِ)

فقد ضمن البيت الثاني شطراً من شعر امرئ القيس ، كما ضمن البيت الثالث شطراً من شعر المتنبي ، وكان يتأثره كثيراً في شعره . وترك لون التضمين فلأنك ترى عندهم لوناً آخر شاع عند من جاءوا بعدهم ، وهو لون الاكتفاء كقول ابن قادوس (٢) :

مَنْ عَاذَرِي مِنْ عَاذِلٍ يَلُومُ فِي حُبِّ رَشَا
 إِذَا تَكَبَّرْتُ حُبَّهُ قَالَ كَفَى بِالدمعِ شَا

يريد كفى بالدمع شاهداً . وواضح ما في البيت من جناس ، وكأن في العصر الفاطمي لم يترك شيئاً للعصور التالية حتى الألغاز نجدها في هذا العصر فقد اختص بها شاعر إسكندري يسمى ابن مجبر (٣) ، وكذلك الأوزان الموشحة نجدها في هذا العصر عند شاعر يسمى علي بن عباد وهو أيضاً إسكندري (٤) ، وحتى الطرق التي سبق أن رأيناها عند الحريري من صنع قصيدة غير منقوطة نجدها أيضاً عند شعراء هذا العصر (٥) ، وماذا حدث بعد ذلك ؟ إنه لم يحدث سوى لون التورية كما يزعم ابن حجة وصلاح الدين الصفدي ، فقد ذهبوا إلى أن القاضي الفاضل هو الذي أحدث هذا اللون (٦) ، غير أن هذا وهم منهما ، فقد كانت التورية شائعة في العصر الفاطمي منذ أوائل القرن الخامس ، إذ اقترنت بروح الفكاهة التي سبق أن تحدثنا عنها ، وسنقف لتحدث قليلاً عن ثلاثة شعراء مهمين : هم الشريف العقيلي وابن مكنسة وابن قادوس ، لتبين حقيقة

- | | |
|---------------------|------------------------------------|
| (١) الخريدة ٢٠٦/١ . | (٥) الخريدة ١٦٣/٢ . |
| (٢) الخريدة ٢٣٠/١ . | (٦) انظر خزانة الأدب للمصنف ص ٥٤ ، |
| (٣) الخريدة ٢٣٠/٢ . | ٢٤١ ، ٢٧٦ . |
| (٤) الخريدة ٤٤/٢ . | |

نشأة التورية ، وتعرف أكثر مما صنعنا - حتى الآن - على حقيقة العصر الفاطمي .

الشريف العقيلي

الشريف أبو الحسن علي بن حيدرة العقيلي ، أهم شاعر ظهر بمصر في النصف الأول من القرن الخامس الهجري . يقول ابن سعيد : « سألت عنه جماعة من أهل مصر ، فلم أر فيهم من يتحقق أمره ، وقال لي أحد الشرفاء المعنيين بأنساب الشرف : هو من ولد عقيل بن أبي طالب ، كان في المائة الرابعة ، وكان له متنزهات بجزيرة القسطنطين ، ولم يكن يشتغل بخدمة سلطان ولا مدح أحد ، ثم وقفت في الخريدة على ترجمته ، فدلّ على أنه متأخر العصر عن المائة الرابعة ، وذكر أنه من ولد عقيل بن أبي طالب ، من أهل مصر وأنشد له :

كأن الشرياً والهللاً أمامها يد مدّها رآم إلى قوس عسجد

ثم وقع لي ديوان^(١) شعره فنقلت منه ما يشهد بعلو قدره وهو من أئمة المشبهين^(٢) . وحقاً إن الخريدة لا تُعنى غالباً إلا بمن عاشوا في المائة الأخيرة من العصر الفاطمي ، على أننا نجد صاحب البيتحة المتوفى عام ٤٢٩ للهجرة يترجم له في يتيمة^(٣) ، كما نجد المقرئ يروي أنه أنشد المستنصر شعراً له في العام الذي بدأت فيه سنين المجاعة بمصر^(٤) ، وهو عام ٤٤٢ للهجرة ونستطيع أن نستنتج من ذلك كله أنه كان يعيش في النصف الأول من القرن الخامس الهجري .

والشريف العقيلي شخصية طريفة في الشعر الفاطمي ، بل في الشعر المصري العام ، فقد روى له صاحب المغرب قطعة طويلة من شعره ، وهي - مثل ديوانه - ترينا أنه كان شاعراً ممتازاً من شعراء الطبيعة ، حقاً سبقه في ذلك الموضوع ابن وكيع فقد

(١) طبع هذا الديوان في القاهرة بتحقيق

ص ٢٠٥ .

زكي المحاسني .

(٣) يتيمة ١/٣٧٢ .

(٤) خطط المقرئ ١/٤٨٩ .

(٢) المغرب « السفر الأول من قسم مصر »

قصر نفسه عليه ، غير أننا نجد ابن وكيع لا يعيش بشعوره وأحاسيسه في الطبيعة ، فهو يعجب بألوانها وأشكالها ، ويصورها من خلال ذلك ، أما الشريف العقيلي فقد فُتِنَ بها — على ما يظهر — فتنة شديدة جعلته يعنى بمتنزهاته على نحو ما يروى ابن سعيد ، كما جعلته في شعره ينعمق الطبيعة ويصل نفسه بنفسها ، ويعيش مع كل حركة وكل همسة فيها ، وأتاح له ثراؤه ورقته وجهه لها أن يقصر نفسه عليها ، فذهب يملؤها بمختلف الوجوه والشخوص ، وكأنه به كان من ذوى العيون الباصرة أو العيون الشاعرة التي تستطيع أن تردّ صور الطبيعة إلى كثير من الرؤى والأحلام الغريبة ، وساعده على ذلك أنه كان يتصل بالطبيعة روحاً وحساً ، وزاد في اتصاله بها أنه كان صبّاً بالحرر ، فذهب يتغنى بها وبالطبيعة من حوله ، وبدت له الأزهار والثمار والأشجار في صور خيالية مثيرة كأن يقول (١) :

أمهاتُ الثمارِ بينِ الرّوابي تأوهاتُ يلبسُ خضِرَ الثيابِ
أو يقول (٢) :

السُّحْبُ تُرَضُّعُ مِنْ بَنَاتِ الْأَرْضِ مَا جَعَلَ الرَّبِيعُ لَهَا الْغُصُونِ مُهُوداً
وواضح أنه يعتمد إلى « التشخيص » وملء الطبيعة بالشعور والأحاسيس ، وكان يضيف إلى هذا التشخيص مقدرة واسعة على « التجسيم » ومقدرة أخرى لعلها أوسع منها ، ونعني قدرته على « حشد المنظر الواسع في لحظة » كقوله (٣) :

قَدْ بِيضَّتْ قُبَّةُ السَّمَاءِ وَزُرُقَتْ قَاعَةُ الْفَضَاءِ
وقوله (٤) :

الغَيْمُ مَمْدُودُ السَّرَادِقِ وَالزَّهَرُ مَفْرُوشُ النَّمَارِقِ
ومراودُ الأمطارِ قد كُحِلَتْ بِهَا حَدَقُ الْخِدَائِقِ

(٣) المغرب ص ٢٠٧ .

(٤) المغرب ص ٢٣٠ .

(١) المغرب ص ٢١١ .

(٢) المغرب ص ٢٢٥ .

وقوله (١) :

ستائر الأوراق منصوبة
فاشرب على الحانها واستقنى
قيانها من خلفها الورق
شمسا لها من كأسها شرق

وقوله (٢) :

فهاه زواهر الكاسات ملأى
فكبير الجو يوقد نار بريق
إلى الخافات بالذهب المذاب
إذا خمدت تدخن بالضباب

وقوله (٣) :

وبركة قد أثارنا عجا
يدركها الورد كلما ارتعدت
ما عاج من مأها وما انسكبا
منه بجم يظل ملتها
من حول فوارة مركبة
قد انحنى ظهر مأها تعباً

وقوله (٤) :

وروضة كالخلة الخضراء
قد لبست عقد طيور الماء
محدقة ببركة حسناء
لبس السماء أنجم الجوزاء

وعلى هذا النمط تغرق أبصارنا عنده في صور وجوه وشخص لا اعداد لها ،
وبجانب ذلك نجد دعاية طريقة في الشريف العقيلي ، كما نجد عنده لون التورية
المعروف من مثل قوله (٥) :

وشاعر شعره فنون
تسخر عين العدو منه
لكل بيت له طين
قصائد كلها عيون

وقوله في يوم النحر ، وهو الشعر الذي أنشده المستنصر على ما مر في
رواية المقرئ (٦) :

-
- (١) المغرب ص ٢٣٣ . والورق : الحمام .
(٢) المغرب ص ٢١٠ .
(٣) نفس المصدر ص ٢٠٩ .
(٤) نفس المصدر ص ٢٠٨ .
(٥) نفس المصدر ص ٢٤٤ .
(٦) المغرب ص ٢٠٧ وانظر خطط المقرئ
٤٨٩ ، ١

قُمْ فَانْحَرِ الرَّاحَ يَوْمَ النَّحْرِ بِالْمَاءِ وَلَا تُضَحَّ ضُحًى إِلَّا بِصَهَبَاءِ (١)
وَعُجْ عَلَى مَكَّةَ الرَّوْحَاءِ مَبْتَكراً فَطُفْ بِهَا حَوْلَ رُكْنِ الْعُودِ وَالنَّاءِ (٢)

وقوله (٣) :

وَزَامِرٌ يَكْذِبُ فِيهِ عَائِبُهُ تَكْشُرُ فِي صِنْعَتِهِ عَجَائِبُهُ
يَحْجِبُ صَبْرَ الْمَرْءِ عَنْهُ حَاجِبُهُ فَيَشْكُرُ الشَّارِبَ مِنْهُ شَارِبُهُ
كَأَنَّمَا نَيَّاتُهُ ذَوَائِبُهُ

فأنت ترى أنه ورى أولاً في العيون ثم ورى ثانياً في الضحى ، ثم ورى ثالثاً في حاجب وشارب وذوائب ، وهناك توريات له أخرى في الخريدة يعف القلم عن ذكرها لما فيها من مجون وفحش . وإذن فليست التورية شيئاً حادثاً أحدثه القاضي الفاضل كما ظن الحموي والصفدي ، بل هي قديمة منذ الشريف العقيلي ، وأيضاً فإن تصنع الشعراء لألوان البديع قديم منذ هذا الشاعر فشعره فيه طباق ومشاكله وجناس كثير ، وفيه أيضاً تكاف الصور والتصنيع لاصطلاحات العلوم . وكان يستخدم في شعره عامة مراعاة النظر استخداماً لم نره حتى عند شعراء الخريدة المتأخرين ، وكان ذلك يوقعه كثيراً في صور متكلفة كقوله (٤) :

وَلَمَّا أَقْلَعْتُ سَفْنُ الْمَطَايَا بِرِيحِ الْوَجْدِ فِي لُجَجِ السَّرَابِ
بَجَرِي نَظْرِي وَرَاءَهُمْ إِلَى أَنْ تَكْسِرَ بَيْنَ أَمْوَاجِ الْهَضَابِ

فقد شبه الهوادج بالسفن ثم دفعته مراعاة النظر أن يأتي بالريح واللجج والأمواج . على أنه ينبغي أن نلاحظ أن عنده شعراً كثيراً يخلو من التصنيع والتصنع جملة ، وهذا إلى فكاهاته ودعاباته ، واستمع إلى هذه الدعابة في بعض من يهواه (٥) :

-
- (١) تضحى : تذبح الأصحية . الصهباء : (٣) الخريدة ٦٣/٢ .
الخمر . (٤) المغرب ص ٢١١ .
(٢) الناء هنا : الناي ، قلب الياء همزة (٥) المغرب ص ٤٢٩ .
لضرورة القافية .

قَطَعَ قَلْبِي بِمُسْدِيَةِ النَّيْهِ وَذَرَّ مِنْ مِلْحِ صَدِّهِ فِيهِ
وَلَفَّهْ فِي رُقَاقِ جَفْوَتِهِ وَقَطَّعَ الْبَقْلَ مِنْ تَجَنُّبِهِ
وَقَالَ لِي : كُلْ ، فَقُلْتُ أَكُلْ مَا أَمْرَضُ قَلْبِي بِهِ وَأُوذِيهِ ؟

وهكذا نجد الشريف العقيلي يميل إلى الدعابة والفكاهة والتورية في شعره كما نجده يستخدم أدوات التصنيع والتصنع جميعاً . وتلك هي صورة الشعر الفاطمي كله ، فداًئماً نجد الشعراء يخططون بين المذاهب الفنية السابقة ، ولكنهم مع ذلك يعبرون عن شخصيتهم ومرحهم وفكاهاتهم كما يعبرون تعبيراً طريفاً عن جمال الطبيعة في بيتهم .

ابن مكنسة

كان يعيش في أواخر القرن الخامس وأوائل السادس في عصر الأفضل ابن بدر الجمالي^(١) ، وكان مختصاً بأبي ملبح النصراني جد ابن مماتي ، ولما توفي قال فيه^(٢) :

طُوبَيْتَ سَمَاءُ الْكَرْمَا تِ وَكُوِّرَتْ شَمْسُ الْمَدِيحِ

وكان يتصنع في شعره للجناس^(٣) ، ولكن شعره على كل حال خفيف ، ويبدو فيه جمال التصوير وحسن التعليل كقوله في غلام وعقرب شعره^(٤) :

قُلْتُ إِذْ عَقَّرَبَ الدَّلَا لُ عَلَى خَدِهِ الشَّعْرُ
هَذِهِ آيَةٌ بِهَا ظَهَرَ الْحَسَنُ وَاشْتَهَرَ
مَا رُئِيَ قَطُّ قَبْلَ ذَا عَقَّرَبَ حَلَّتِ الْقَمَرُ

وساق صاحب الخريدة طرائف من فكاهاته ومداعباته كقوله^(٥) :

لِي بَيْتٌ كَأَنَّهُ بَيْتُ شِعْرِ لِابْنِ حَجَّاجٍ مِنْ قَصِيدٍ سَحِيفِ

(١) الخريدة ٢٠٣/٢ وانظر قواف

(٣) الخريدة ٢٠٩/٢

(٤) الخريدة ٢٠٧/٢

(٥) الخريدة ٢١١/٢

الوفيات ٢٦/١

(٢) الخريدة ٢٠٥/٢

أَيْنَ لِلْعَنَكِيَّاتِ بَيَّتَتْ ضَعِيفٌ مثلهُ ، وهو مثلُ عَقْلِ الضَّعِيفِ
بَقْعَةٌ صَدَّ مَطْلَعُ الشَّمْسِ عَنْهَا فَأَنَا مُدٌّ سَكَنْتُهَا فِي الْكَسُوفِ

وواضح ما في كلمة الكسوف من تورية ، إذ هو يريد بها معناها العامى من الخجل لا كسوف الشمس ! . ويروى له صاحب الخريدة قطعة أخرى من قصيدة يذهب فيها مذهب الهزل ، وهى قوله (١) :

أَنَا الَّذِي حَدَّثْتُكُمْ عَنْهُ أَبُو الشَّمْتَقِ
وَقَالَ عَنِّي لَأَنِّي كَسَنْتُ نَدِيمَ الْمُتَقِ
وَكُنْتُ كُنْتُ كُنْتُ كُنْتُ ت مِنْ رُمَاءِ الْبُنْدُقِ
حَتَّى مَنَى أَبَى كَذَا تَيْسًا طَوِيلَ الْعُنُقِ
بَلْحِيَّةٍ مُسْبَلَةٍ وَشَارِبٍ مُحَلَّقِ
يَا لَيْتَهَا قَدْ حُلِقَتْ مِنْ وَجْهِ شَيْخٍ خَلَقِ

وانظرُ إلى هذه المقطوعة الفكاهة التى ذهب يشكو فيها من كبره وضعفه وشيخوخته وقد ارتعش فى أثناء حديثه ، فكونت رعشته بيتاً من أبياتها ، كل ذلك لينال ما يريد من دعابة وفكاهة ، ويقول (٢) :

عَشْتُ خَمْسِينَ - بَلْ تَزِي سُدُّ - رَقِيعًا كَمَا تَرَى
أَحْسَبُ الْمُقْلَ بُنْدُقًا وَكَذَا الْمَلَحَ سَكْرًا (٣)
وَأُظَنُّ الطَّوِيلَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مُدَوَّرًا
قَدْ كَبِرَ بَرٌّ بِبَرٍّ تٌ وَعَقْلِي إِلَى وَرَاءِ
عَجَبًا كَيْفَ كُلُّ شَيْءٍ نِيءٍ أَرَاهُ تَغْيِيرًا
لَا أَرَى الْبَيْضَ صَارِيئًا كُلِّ إِلَّا مَقَشَّرًا
وَإِذَا دُقَّ بِالْحِجَا رِ زُجَاجٍ تَسْكُرًا

فأنت تراه فى البيت الرابع يرتعش فى كلمة كبرت هذه الرعشة الطريفة ،

(١) المقل : ثمر الدوم .

(١) الخريدة ٢/ ٢١٤ .

(٢) الخريدة ٢/ ٢١٤ .

ولعل في هذا كله ما يدل على أن الشعر المصري مثل في هذا العصر مزاج المصريين
وميلهم إلى الدعابة والنكتة .

ابن قادوس

يقول صاحب الخريدة في ترجمته « القاضي أبو الفتح محمود بن إسماعيل
كاتب الإنشاء بالحضرة المصرية ، قال القاضي الفاضل توفي سنة إحدى وخمسين ،
وأُشْدِنِي له أشعاراً محكمة النَّسْجِ كالدرِّ في الدرِّج (١) » . ومن يرجع إلى
القطعة التي رواها له صاحب الخريدة يلاحظ أنه كان يميل إلى جملة ألوان
التصنيع والتصنع في شعره كقوله (٢) :

أثرُ المشيبِ بفؤدهِ وفؤادهِ ألجأهُ أن يبغى لدها الجاهها
وقوله (٣) :

مليسكُ تَدَلُّ الحادثاتُ لعزّه يُعيد ويُبدي واليسالي رواغيمُ
وكم كُرْبَةٍ يوم النّزال تكشّفتُ بمحلاته وهي الغواشي الغواشمُ
تُشيد بناءَ الحمدِ والمجدِ بيضهُ وهنَّ لآساسِ الهوادي هوادمُ (٤)
رقاقُ الطُّبى تجرى بأجال ذى الورى وأرزاقهمُ فهُنَّ القواسي القواسمُ

وابن قادوس في ذلك كان كشعراء عصره جميعاً إذ يميلون إلى توشية شعرهم
بهذه الألوان ، ولكن ذلك الجانب فيه ليس هو الذى نريد أن نقف عنده ،
إنما نريد أن نقف عند جانب الفكاهة والدعابة في شعره ، فقد كان خفيف
الروح جداً ، وانظر إليه ينهكم على شاعر أسود (٥) :

إن قلتَ من نارٍ خَلِقْتُ متَ وفُتَّتَ كل الناس فهمًا
قلنا صدقتَ فما الذى أطفالك حتى صيرتَ فحماً

وكان يميل ميلاً واضحاً إلى التورية إذ كان الناس يتعلقون بها طوال

(٤) البيض : السيوف .

(٥) الخريدة ١/ ٢٢٩ .

(١) الخريدة ١/ ٢٢٦ .

(٢) الخريدة ١/ ٢٢٦ .

(٣) الخريدة ١/ ٢٢٩ .

العصر الفاطمي والعصور التي جاءت بعده ، ومن تورياته قوله في الشاعر السابق (١)
يا شبةَ لقمانَ بلا حكمةٍ وخاسراً في العلم لا راسخاً
سلختَ أشعارَ الورى كلَّهم فصرتَ تُدعى الأسودَ السالخاً
وقوله (٢) :

أهونُ بلمونِ السَّوادِ لوناً ما فيه من حُجَّةٍ لناسبٍ
لستَ ترى حُمْرَةَ لُحْدٍ فيه ولا خُضْرَةَ لُشَارِبٍ

ولابن قادوس بعد ذلك دعايات ونوادر كثيرة ، ويظهر أنه كان يقذف
جداً في أهاجيه إذ كان يخرجها مخرج السخرية كقوله في منافق (٣) :
حوْلُهُ اليَوْمِ أناسٌ كُلُّهُمْ يُزْهِى بِرِائِهِ
وهوَ مثلُ الماءِ فيهِمْ لَوْنُهُ لَوْنُ لِنَائِهِ

والحق أن الشعر المصري نهض في العصر الفاطمي نهضة واسعة ، إلا أنه
ينبغي أن نلاحظ أن شعراء هذا العصر جميعاً كانوا يخلطون دائماً بين المذاهب
الفنية العباسية ، فداًماً ترى عند الشاعر الواحد قطعة من ذوق الصانعين وأخرى
من ذوق المصنعين وثالثة من ذوق المتصنعين في غير نظام ولا نسق معين ، ومع
ذلك فقد مثل الشعراء بيئتهم وزهدهم وتصوفهم ومجونهم ونواذرهم في فنههم وشعرهم
تمثيلاً واضحاً .

٥

الأيوبيون ونهضة الشعر في عهدهم

إذا انتقلنا إلى العصر الأيوبي لاحظنا أن موجة هذه النهضة في الشعر والفن
تستمر في عهد الأيوبيين ، وإن كنا نحس ألواناً من السواد والكآبة تدخل فيها ، إذ
تربى القاضي الفاضل وغيره من الشعراء يشكون من زمانهم . وكان من آثار ذلك أن

(١) الخريدة ٢٢٦/١ . والأسود : الثعبان . (٣) الخريدة ٢٣٣/١ . ورائه : رأيه .

(٢) الخريدة ٢٣٣/١ .

رأينا الفكاهة التي قابلتنا في العصر الفاطمي تقلّ في هذا العصر ، وإن استمر الشعراء يستخدمون التورية ، ولكننا نلاحظ أن التورية أصبحت عندهم باهتة ولا جمال فيها ، لأن النفوس لم تكن مطوية على مرح . وكان للحروب الصليبية أثر في ذلك ، فلما خلقت جواً من الصراع الكثيب بين الشرق والغرب ، وكأنما كان انتهاء الدولة الفاطمية مؤذناً بانتشار هذا الجو الخانق في نفوس الناس ، ولعله من أجل ذلك كانوا يتهافون في هذا العصر تهافتاً شديداً على ديوان ابن الكيزاني لما فيه من زهد كما يقول صاحب المغرب^(١) ، وغنّاهم ابن الفارض هذه النغمة فأعجبوا به وبشعره الصوفي إعجاباً شديداً . ولعل من العجيب أن ابن الفارض لم يكن ينهج في شعره نهج ابن الكيزاني من ترك التصنع لفنون البديع ، بل على العكس من ذلك نراه لا يكاد يخرج بيتاً دون توشيته بألوان من هذه الفنون ، ولعل في ذلك ما يدل على أن موجة البديع وما يطوى فيها من ضروب تصنع كانت أكثر حيّة في هذا العصر ، إذ رأيناها تزحف إلى شعر التصوف^(٢) .

على أنه ينبغي أن نعرف أن الفاطميين سبقوا الأيوبيين إلى هذه الجوانب من التصنيع وما يندمج فيها من الخلط بين المذاهب الفنية المختلفة ، وكأنى بهم لم يتركوا لهم شيئاً سوى أن يتعلقوا بركابهم . ولعل من الطريف أن المؤرخين قصّوا علينا أن القاضي الفاضل كان يتعلق بركاب ابن قادوس بعد خروجهما من الديوان ، وإن هذه القصة لترمز إلى العصر الأيوبي كله ، فقد كان شعراؤه يتعلقون بركاب شعراء العصر الفاطمي ، فهم يحتدون مشائهم ويقلدون نماذجهم ويتصنعون لما تركوه من تورية واقتباس ومراعاة نظير واكتناء ، مضيقين ذلك كله إلى مجموعة ألوان التصنيع القديمة من جناس وطباق وتصوير . وكان

(١) المغرب ص ٢٦١ .

قبل ذلك الحديث عن الشعر الشيعي في العصر الفاطمي لأن هذا الكتاب لا يعنى بالشعر الشيعي والصوفي ، إنما يعنى بالشعر العربي العام .

(٢) يلاحظ أننا أهملنا الحديث في هذا الفصل عن ابن الفارض وشعره الصوفي كما أهملنا البوصيري ومدائحه للبي (ص) ، وكذلك أهملنا

يظهر من حين إلى حين من ينفر من جملة هذه الألوان كابن مماتي الذي كان ينفر من الجناس إذ يقول^(١) :

طبعُ الجنّس فيه نوعُ قيادةٍ أو ما ترى تأليفه للأحرف

غير أن ابن مماتي لا نحكم به على العصر كله ، فقد كانت جمهرة الشعراء تنساق نحو العناية بجملة هذه الألوان ، وسبقهم إلى ذلك القاضي الفاضل وزير صلاح الدين وتلميذ الفاطميين : ابن قادوس وغيره . وكان أحد المصادر التي استقى منها العماد خريدته عن الشعر الفاطمي . وتبعه تلميذه وصديقه ابن سناء الملك ، وكان يعني خاصة بصنع الموشحات ، ثم جاء من بعده ابن النبيه ، وأخيراً نجد البهاء زهير ، ولم يكن يبالغ في استخدام هذه الألوان إلا أنه على كل حال كان يتصنع لها في شعره على الرغم من سهولته المطلقة ، ونحن نقف قليلاً عند القاضي الفاضل وابن سناء الملك والبهاء زهير .

القاضي الفاضل

هو عبد الرحيم البَيْسَانِي العَسْقَلَانِي الملقب بالقاضي الفاضل ، أصل أبيه من بَيْسَان ، وتولى القضاء والحكم بعَسْقَلَان^(٢) ، ولما شبّ ابنه عبد الرحيم أرسله إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة في العصر الفاطمي أيام الحافظ (٥٢٤ - ٥٤٤) فتتلمذ فيه على أشهر الكتّاب والشعراء في هذا العصر^(٣) . ثم التحق بخدمة قاضي الإسكندرية المعروف بابن حديد ، ثم تركه إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة مرة أخرى في عصر الظاهر الفاطمي^(٤) (٥٤٤ - ٥٤٩) . ولما استقل أسد الدين شيركوه بالوزارة التحق بخدمته ، ثم بخدمة صلاح الدين من بعده وقرّبه صلاح الدين منه ، وسرعان ما أصبح وزيره ومشيره الأول في شئون الدولة ، وأتاحت له هذه الصلة أن يلعب اسمه في سماء الأدب : شعره ونثره ، فقد أكثر المؤرخون

(١) غزاة الأدب الحموي ص ٢١ . (٢) الروضتين ٢/ ٢٤٤ . (٣) انظر ابن خلكان ٢/ ٤٠٨ . (٤) الروضتين في أخبار الدولتين لأبي شامة ١/ ٥٠ .

والكتّاب والشعراء من مدحه ، وانظر إلى العماد الأصهباني يقول فيه : « رب القلم والبيان واللّسن واللسان ، والقريحة الوقادة ، والبصيرة النقادة ، والبديهة المعجزة والبديهة المطرزة ، والفضل الذي ما سمع في الأوائل ممن لو عاش في زمانه لتعلق بغيره ، أو جرى في مضماره ، فهو كالشريعة المحمدية التي نسخت الشرائع ، ورسخت بها الصنائع ^(١) » . وليس من شك في أن تمجيد صاحب الخريدة هو الذي جعل صلاح الدين الصفدى وابن حجة الحموى يقعان في خطبهما ويظنان أن القاضي الفاضل هو الذي استحدث التورية ! ونحن نتساءل ما هي الشريعة التي يشير إليها العماد ، فإن من يرجع إلى ديوان القاضي الفاضل ^(٢) لا يجد فيه إلا شاعراً من الطبقة الثانية ، ومن الصعب أن نقرنه إلى الشعراء الممتازين في العصر الفاطمي لا من حيث روحه وقلة الدعابة عنده ، بل من حيث شعره العام ، إذ نرى فيه آثار التكلف والتلفيق واضحة كقوله في القصيدة الأولى من ديوانه يصف بلاغته :

ولى قلمٌ منه عينُ الكلا	م تجرى فتتظُرُ عينَ الكمال
يراعُ تظلُّ رياضُ الطرُ	س منها موشحةٌ بالصَّلال ^(٣)
وكتُبٌ يفيضُ بأرجائها	يمينُ الجَدَا ولسانُ الجَدال
تقدّمها الشكلُ من فوقها	كمثل السَّهامِ أمامَ النَّصال
وكم بُرِيتَ وانبرت للعدو	كوثب الشَّرارِ وهدُّ الجبال
وكم قد كسبنَ عوادي ظُبى	وكم قد سلبنَ عواري عوَالى ^(٤)
يُكلِّلُ أفلاكُ قرطاسيها	شموسُ شوامسُ عند الزوال

فهل تجد في هذا الشعر روحاً أو جمالاً سوى هذا التلفيق للجناس ، وكان يتصنع له كثيراً كما كان يتصنع لغيره من الطباق والتصوير الأخرى من تشخيص وغير تشخيص ، وأيضاً فإنه كان يتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله ^(٥) :

(١) الخريدة ٣٥/١
(٢) انظر ديوان القاضي الفاضل (نسخة فوتوغرافية بدار الكتب) وقد ذكر الناسخ في آخرها أنه كتبها من نسخة كثيرة التصحيف .
(٣) الصلال : جمع صل وهو الحية .
(٤) العوال : الرياح والقنا .
(٥) انظر خزنة الأدب للحموى ص ٤٥٣ .

لى عندكم دَينٌ ولكن هلْ لَهُ من طالبٍ وفؤادى المرهونُ
فكأننى ألفٌ ولامٌ فى الهوى وكان موعداً وصلكم تنوينُ

أما تورياته فلعل أطرفها ما رواه ابن حجة من قوله (١) :

فى خدّه فُخٌّ لعطفةٍ صُدَّغِهِ والخالُ حَبَبَتُهُ وقلبي الطائرُ

وقوله (٢) :

بالله قل للنيل عفى إننى لم أشفٍ من ماء الفُراتِ غليلاً
وسلِ الفؤادَ فإنه لى شاهدٌ أن كان طرقي بالبكاء بَخِيلاً
يا قلبُ كم خلَّفتَ ثمَّ بُشِينَةً وأظنَّ صبرك أن يكون جميلاً

فقد ورى فى الطائر جميل . ومهما يكن فشعر القاضى الفاضل لا تبدو عليه خفة الروح التى رأيناها فى الشعر الفاطمى ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه ليس مصرى النشأة إذ كان من عسقلان ، فهو لا يعبر عن الروح المصرية . على أننا قلما نجد عند غيره هذه الروح ، وكأنما نضَّبَ معينها تحت لفتح الحروب الصليبية ، وأياً كان فشعر القاضى الفاضل واضح فيه التكلف والتصنع لألوان البديع ومصطلحات العلوم ، وهو شعر فى الجملة مصنوع ، وقلما نجد فيه شعوراً أو جمالاً .

ابن سناء الملك

لا نبالغ إذا قلنا إن هبة الله بن سناء الملك أكبر شاعر حرفته مصر فى القرن السادس للهجرة (٣) ، وُلِدَ فى القاهرة سنة ٥٥٠ لأب متشيع كان يعمل فى دواوين الفاطميين ، وكان صديقاً للقاضى الفاضل ، فلما تحول زمام الأمور إلى صلاح الدين استبقاه القاضى الفاضل فيمن استبقاهم للخدمة فى دواوينه .

مصر ١/٦٤ ومعجم الأدباء (طبعة مصر)
٢٦٥/١٩ وابن خلكان وغيره من كتب التاريخ
والتراجم .

(١) غزاة الأدب ص ٢٤١ .
(٢) نفس المصدر ص ٢٤٢ .
(٣) انظر ترجمته فى الحريرة (قسم شعراء)

وأحاط الأب ابنه برعاية شديدة ، فأحضر له المؤذنين والمتقنين من أمثال ابن برّى العالم النحوى اللغوى المشهور وأرسله إلى السّافى فى الإسكندرية يستمع إلى دروسه فى الحديث . ولم تلبث مواهبه الشعرية أن استبقت فيه ، فقرّبه القاضى الفاضل إليه ، وعيّنّه فى الدواوين ، وخصّه بالكتابة بين يديه فى مصر . وحين كان يرحل مع صلاح الدين إلى الشام فى حروبه مع الصليبيين . ولما تطورت الأمور حين توفى صلاح الدين واعتزل القاضى الفاضل الخدمة ظل ابن سناء الملك فى عمله الديوانى إلى أن توفى سنة ٦٠٨ .

ولم يكن ابن سناء الملك شاعراً فحسب ، بل كان أيضاً كاتباً وناقداً ، وله كتاب يسمى « فصوص الفصول » لم يطبع ، وهو يتضمن رسائل بيته وبين القاضى الفاضل تدور فى كثير من مسائل الأدب والشعر . وهو أول من اهتم من المصريين بصنع موشحات على غرار الموشحات الأندلسية ، وقد وضع فيها كتاباً سماه « دار الطراز » تحدث فيه عن نظام الموشحات ومصطلحاتها^(١) ، اختار فيه للأندلسيين أربعة وثلاثين موشحاً وأضاف إليها خمسة وثلاثين من إنشائه . وديوانه ضخيم وقد طبع أخيراً فى الهند ، وهو يكثر فيه من مديح القاضى الفاضل وصلاح الدين ، وتسجيل انتصارات الأخير على الصليبيين . وإن كنا نلاحظ عنده ضعفاً فى البناء وشتان بين سيفيات المتنّى فى حروب سيف الدوايم وصلاحياته فى حروب صلاح الدين ، وهى ملاحظة تعم شعراء هذه العصور فإنه قلما نجد بينهم من يستطيع أن يصور تصويراً رائعاً الأعمال الحربية التى كان يقوم بها صلاح الدين ومن جاءوا بعده مثل الظاهر بيبرس ، ولعل ذلك ما دعا أصحاب الأدب الشعبي إلى كتابة سيرة عنبرة والظاهر بيبرس وغيرهما ، كأنهم لم يجدوا عند أصحاب الشعر الفصيح ما يثير الحمية فى نفوس أبناء الشعب إلا قليلا ، فعملوا إلى كتابة هذه السير والقصص .

وليس من العدل أن نقيس ابن سناء الملك بالمتنّى ، فحسبه أنه كان مجلياً بين شعراء عصره ، ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس المبالغة الشديدة ، وهى تتجلى

(١) نشر جودة الركاب هذا الكتاب بتحقيقه .

٤٩٦

في فخره على شاكلة قطعته المشهورة :

سواي يخاف الدهر أو يرهب الردى وغيري يهوى أن يعيش مخلدا
ولكنني لا أرهب الدهر إن سطا ولا أحذر الموت الزؤام إذا حدا
ولو مدّ نحوي حادث الدهر كفّه لحدّثت نفسي أن أمدّ له يدا
وكان يميل إلى السهولة في شعره مع تحليته بألوان التصنيع ، ولم يغب عنه
مذهب التصنيع إذ كان يتصنع على طريقة معاصريه للمصطلحات العلمية
كقوله :

وجدتلك بحراً طبّق الأرض مدّه فلم تبق عندي رخصة للتميم
وقوله هاجياً :

ما فسوه ميم ولكنّه علامة الجزم في الميم
وفراه يكثر من اقتباس الآيات القرآنية على شاكلة قوله :
فقال لقد (آتيت نارا) بخدّه فقلت : وإني ما وجدت بها هدى
يشير بذلك إلى قصة موسى حين قال لأهله : « إني آتيت نارا لعلّي آتيكم
منها بقبس أو أجد على النار هدى » . ولا نبالغ إذا قلنا إن موشحاته أروع
من أشعاره ، فقد كان يوفر لها النغم الحلو الرقيق كقوله :

البدر يحكيك لولا تثنيتك
بالضم أجنيك للصّدر أدنيك

ونحسّ مزاجه المصري وخفة روحه في كثير من هذه الموشحات كقوله
يخدح القاضى الفاضل :

لما جلس . وقد رأس . فكم غرس . من الدول
وكم رتق . مما افتق . وما لحق . لما خلق . وهاب . بلا حساب
وهو لا يبارى في موشحاته وما يجمع لها من هذه الألفاظ العذبة ذات الجرس
والرّنين البديع الذي يمتع النفس والشعور .

البهاء زهير

هذا الشاعر من نخسب من يعبرون عن الروح المصرية في العصر الأيوبي
وُلد في الحجاز بمكة^(١) غير أنه نشأ وتربى في قوص^(٢) ، وأكبر الظن أنه كان
مصري الدار وأنه وُلد في أثناء حج أبويه ، وكانت قوص التي نشأ بها تعدُّ ثالثة
مدن مصر بعد القاهرة والإسكندرية في هذه العصور ، وقد تخرَّج فيها في أثناء
العصر الفاطمي غير شاعر ، كما تخرج فيها في أثناء هذا العصر ابن مطروح
الشاعر رفيق البهاء وصديقه المعروف بوصفه لأسر ملك فرنسا في عهد الملك
الصالح بالمتصورة إذ يقول في ذلك من قصيدة طويلة طريفة^(٣) :

قلْ للفرنسيس إذا جثته مقالَ صدقٍ من قَوْلٍ نصيحٍ
دارُ ابنِ لقمانَ على حالها والقيدُ باقٍ والطواشي صَبيحُ

والتحق بهاء الدين وزميله ابن مطروح بخدمة الملك الصالح حينما أرسله
أبوه الملك الكامل لحكم بلاد الفرات ، ولما توفى أبوه قسَّ بهما منه جميعاً ،
وعهد إلى بهاء الدين بديوان الإنشاء . ولعل من الطريف أن الصديقين كانا من
ذوق يميل إلى السهولة المطلقة إلا أن البهاء يتفوق بحفّة الروح والعلوبة في الأسلوب ،
وكاد جمهور شعره أن يذهب في الغزل ، فهو الموضوع الذي شغل نفسه به
طوال حياته ، ويرى « بالمر » في مقدمته لديوان البهاء أنه كان صادقاً في
غزله ، ولكن ينبغي أن نرث في هذا الحكم ، لأن البهاء يقول في بعض شعره :

أذكرُ اليومَ سليمان وغداً أذكرُ زينبَ
لى في ذلك سرٌّ برَّقه في الناسِ خلْبَ

(١) انظر ابن خلكان ١٩٥/١ .
(٢) انظر ترجمة ابن مطروح في ابن خلكان .
(٣) ديوان ابن مطروح مع ديوان العباس
ابن الأحنف (طبع الجواثب) ص ١٨٢ .
٢٥٧/٢ .

ويقول أيضاً :

وإن قُلْتُمْ أَهْوَى الرَّبَابَ وَزَيْنَبَا صدقتمْ سَلَوْا عَنِّي الرَّبَابَ وَزَيْنَبَا
ولكنْ فَتَى قَدْ نَالَ فَضْلَ بِلَاغَةٍ تَلَعَّبَ فِيهَا بِالْكَلامِ تَلَعَّبَا
وإذن فهو متصنع في غزله كبقية الشعراء ، وإن لم ينجح منهمجهم في التصميم ،
إذ كان يميل إلى الأساليب السهلة الرقيقة ، ومع ذلك فنحن نجده يوشى شعره
بضروب البديع من جناس وطباق وتورية ، واستمع إلى هذه القطعة المشهورة :

غیری علی السلوانِ قادرٌ	وسوائی فی العشاقِ غادرٌ
لی فی الغرامِ سریرهٌ	واللهُ أعلمُ بالسرائرِ
ومشبه بالغصنِ قلْدٌ	بی لا یزال علیهِ طائرٌ
حلّو الحديثِ وإنّھا	لحلاوةٌ شقّتْ مرائرِ
أشکرو وأشکُرُ فعلهٌ	فاعجبْ لشاک منه شاکرُ
یا لیلُ ما لكِ آخرُ	یُرْجى ولا للشوقِ آخرُ
یا لیلُ طلّ ، یا شوقِ دُمُ	إنی علی الحالین صابرِ
لی . فیک أجُرُ مجاهدِ	إن صبحَ أن اللیل کافرِ
طرقی وطرفُ النجمِ فی	لک کلاهما ساه وساهرِ

فلأنك تراها ملئت بالجناس ، كما تراها وشيت بالتورية في طائر وكافر من
الكفر بمعنى السر . وكما كان يستخدم هذه الألوان كذلك كان يستخدم
اصطلاحات العلوم كقوله :

وهو حَفِظْتُ حَدِيثَهُ وَكَتَمْتُهُ فوجدتُ دمعی قد رواه مُسْتَسْلَا
وقوله :

يُرَوِّى حَدِيثَ الْجُودِ عَنْهُ مُسْتَدَاً فسلامُ ترويه السحائبُ مُرْسَلَا

كما كان يكثر من التضمين في شعره ، كقوله :

وقفتُ على ما جاعنى من كتابكم (وقوفٌ شحيح ضاع في الترب خاتمهُ)

فقد استعار الشطر الثاني من المتنبي وكثيراً ما كان يستعير منه ، وكما كان

يتصنع للتضمين كان يتصنع للاكتفاء في مثل قوله :

ويقال إنك قد كبرتَ عن الهوى فأقول (إني)
ولكن ينبغي أن لا يفهم القارئ أن البهاء زهير كان يعتمد إلى ذلك دائماً
فأكثر غزله لا تصنع فيه ولا تصنع كقوله :

تعيشُ أنت وتسبقُ	أنا الذى متُ حقاً
حاشاك يا نورَ عيني	تلقى الذى أنا ألقى
قد كان ما كان منى	والله خيرُ وأبقى
ولم أجد بين مرقى	وبين هجرِكَ فرقا
يا أنعمَ الناس قل لى	إلى متى فيك أشقى
يا ألفَ مولاي أهلاً	يا ألفَ مولاي رفقاً
لم يبق منى إلا	بقيةٌ ليس تبقى

ويتطرق البهاء في هذه السهولة حتى ليملاً شعره بكثير من الكلمات العامية
والأساليب الشعبية وتلك سمة عامة في الشعراء المصريين قبل البهاء زهير إلا أنه
توسّع فيها كقوله :

من اليوم تعارفنا	ونطوى ما جرى منا
ولا كان ولا صارَ	ولا قلنتم ولا قلنا
وإن كان ولا بُدَّ	من العتب فبالحسنى

وقوله :

كل ما يرضيك عندى فعلى رأسى وعينى

وقوله :

من لى بنوم فأشكو ذا السهادَ لهُ فهم يقولون إن النوم سلطانُ

وقوله :

إياك يَدْرِى حديثاً بيننا أحَدُ فهم يقولون للحيطان آذانُ

واستبعت هذه السهولة المطلقة عند البهاء زهير أن وجدناه يميل إلى

الأوزان المجزوة والمستحدثة ، كما كان يميل إلى استخدام الشعر المسمى باسم
(الدُّوبَيْت) كقوله :

كم يذهب هذا العمر في خُسْرانٍ ما أغفلني عنه وما أنساني
إن لم يكن اليوم فلاحى فتى هل بعدك يا عمرى عمر ثانى
وأخيراً فإن له مقطوعة مزح فيها مع صديق مزحاً يجعلنا نذكر فكاهة العصر
الفاطمى وإن لم يبلغ مبلغها من الخفة ، إذ يقول :

لك يا صديق بغلة	ليست تساوى خبر دله
تمشى فتحسبها العيو	ن على الطريق مُشْكَلَه
وتُخَالُ مدبرة إذا	ما أقبلت مستعجله
مقدار خطوتها الطوي	لمة - حين تسرع - أنمُله
تهتز وهي مكانها	فكأنما هي زلزله

٦

المماليك وامتداد النهضة في عصرهم

إذا تركنا العصر الأيوبي إلى عصر المماليك وجدنا مصر تستعيد كثيراً من
بهجتها ومرحها في العصر الفاطمي ، فقد عاد لها كثير من مكانتها القديمة في
الشرق وخاصة بعد غارات التتار على العالم الإسلامي وانتقال الخليفة العباسي من
بغداد إلى القاهرة ، فقد أقبل معه العلماء والأدباء إليها حيث الظل الحنيء والعيش
الرغيد . وكانت مصر في هذا العصر أهم بلد في العالم الإسلامي ، فإن العراق
والشام عمهما سيل التتار ، وكانت الأندلس على وشك الاحتضار ، لذلك
لم يكن غريباً أن نرى مصر في هذا العصر تصبح كعبة الإسلام وملجأ العروبة ،
بل هي الدنيا كلها كما يقول زين الدين الوردى^(١) :

(١) حلبة الكيت ص ٢٩٧ .

ديار مصر هي الدنيا وساكنها هم الأنام فقابلها بتفضيل
يا من يباهى ببغداد ودجلتها مصر مقدمة والشرح للنيل

لذلك لم يكن غريباً أن يسجل عصر المماليك صفحة زاهية في تاريخ مصر .
وفي مساجدهم التي لا تزال قائمة تحت أبصارنا بالقاهرة ما يدل على مدى
نهضتهم بالفن والعمارة وما تنطوى عليه من زخرف وجمال . وكما نهضوا بالعمارة
نهضوا بالعلم والشعر ، وكان منهم العلماء الممتازون كالملايك المؤيد الذي يقول فيه
ابن حجر : « كان معه إجازة بصحيح البخاري من شيخ الإسلام سراج الدين
البلقيني ، فكانت لا تفارقه سفرأ ولا حضرأ »^(١) ، وغير الملك المؤيد إن لم يأخذ
إجازة مثله فإنه كان يجلس العلماء ويكافئ الشعراء والأدباء . ونحن نعرف أنه
ألقت في هذا العصر أكبر الكتب والمراجع في الأدب والتاريخ من مثل مسالك
الأبصار لابن فضل الله العمري وصبح الأعشى ونهاية الأرب وخطط المقرئ
والسلوك . وإذا رجعنا إلى الشعر والشعراء وجدنا الدفعة الهنيئة من الفكاهة
والدعابة التي سبق أن رأيناها في العصر الفاطمي تعود إلى هذا العصر ، ومثل
ابن دانيال في اللغة العامية هذه الدفعة بكتابه (طيف الخيال) وهو تمثيلية
لطيفة ، كما مثلها في اللغة العربية الجزار والحماي وسراج الدين الوراق ،
إذ كانت روحهم فكهة ، وخاصة جزأهم ، ولعل ذلك ما جعل ابن سعيد ،
وقد زار مصر في القرن السابع يقول^(٢) :

أسكن مصر جاور النيل أرضكم فأكسبكم تلك الخلاوة في الشعر
وكان بتلك الأرض سحر وما بقى سوى أثر يبدو على النظم والنثر

وفي اسمي الجزار والحماي ما يدل على أن الشعر في هذه العصور أخذ
يتصل بالشعب ، فن قبل رأينا في العصر الفاطمي ظاهراً الحداد شاعراً ، والآن

(١) حسن المحاضرة للسيوطي ٨٩/٢ . (٢) فوات الوفيات « الطبعة الأولى » ١١٣/٢ .

نجد جزاراً وحمامياً وأيضاً نجد خياطاً^(١) وكان ابن دانيال كحّالاً . وكل ذلك معناه أن الشعر في مصر يسعى دائماً إلى أن يكون شعبياً . وهناك جانب آخر من هذه الشعبية لعله كان أهم من الجانب السابق ، وهو شيوع الأزجال في هذا العصر أكثر من العصور السابقة ، وشاع معها النظم من الدوبيت والمواليا والكان وكان ، كما شاع نوع يسمى البُلَيْتُ ، وهو ضرب من الزجل الماجن ، يقول ابن سعيد يصف هذه الأنواع وقد سمعها بمصر في هذا العصر :

« الدوبيت : يقوله من أهل القاهرة كثير ، ولكن المرضى قليل ، ولم أسمع بها من شعرائه أحسن مما أنشدنيه لنفسه الزكيُّ بن أبي الإصبع :

قَبِّلْتُ ثَنِيَا كَجُمانِ الْعِقْدِ مِنْهُ وَعَدَلْتُ عَنْ نُضَارِ الْخَدِّ
ناداني ماذا ، فقلت طَبَعَ عَرَبِي يَشْتاقُ أَقْطاحِ الرَوْضِ دُونَ الْوَرْدِ

الكان وكان : كنت راكباً مرة في خليج القاهرة فررت على منظره وجارية تغنى :

اسْتَنْبَهَتْ وَأَنْبَهَتْني قَالَتْ حَبِيبِي كَمْ تَنَامُ

وسمعت الذين يطوفون بِالْجُمَيْرِ على هذا الخليج يغنون :

السُّودُ مِسْكٌ وَعَنْبَرٌ وَالسُّمُرُ قَضبانُ الذَّهَبِ
والبَيْضُ ثَرِبٌ دَبِيقٌ مَا يَحْتَمِلُ تَمْنَعِيكَ

البُلَيْتُ : أظرف من كان في هذه الطريقة بالقاهرة في عصرنا القادوس ، وله الزجل المليح المشهور الطائر في الآفاق يجتاح الاستحسان (المليح قلبي عليه يخفق . . .) ، ولا نطيل بذكر هذا الزجل فليرجع إليه من شاء في كتاب المغرب^(٢) . ويقول ابن سعيد في موضع آخر ، إنه رأى جماعة يصنعون البليق بالفسطاط ، ويقول إنه على طريقة الزجل الأندلسي ، وإن أهم صنّاعه بالفسطاط

انظر القسم الثاني الورقة ٤٩ .

(١) انظر المغرب ص ٢٩٣ .

(٢) المغرب « النسخة الخطية بدار الكتب »

٥٠٣

ساكن البليتي، ويروى له قطعة يعف القلم عن ذكرها لما فيها من فحش ،
وقد بدأها بقوله :

بسي من الدين الثاني نرجع لديني الحقاني

على أنه ينبغي أن نعرف أن هذه الأنواع كانت تمتلئ بفنون البديع من
جناس وتورية وما إليهما كهذا الدوبيت وفيه تورية وتهكم بقاض يأخذ الرشوة (١) :

في مصر من القضاة قاضٍ وله* في أكل موارث اليتامى وله*
إن رمت عدالة فقل مجتهداً* من عد له دراهماً عد له

أما المواليا فقد كان أشهر أصحابها - كما يقول ابن حجة - أبا بكر بن
العجمي فإنه كان إمام فنونها المتشعبة . وساق ابن حجة له مثالا منها ،
وهو قوله (٢) :

للحب قالوا معنالك الذي اذبلتو* جددتو بقبله فقبلو فيك خبلتو
فقال أقسم لو ان البوس سبلتو* ومات ، للشرق مادرتو وقبلتو

وفي هذه المواليا جناس معكوس واضح ، وفيها أيضاً تورية في كلمة
قبلتو . وإذا كانت هذه الفنون قد تسربت إلى الشعر الشعبي فلأنها كانت عامة
في الشعر العربي حيثئذ ، وكان يعم معها فيه أيضاً التصنع لمصطلحات العلوم ،
وخاصة مصطلحات النحو والحديث . والتاريخ والبديع والعروض كقول
الجزار (٣) :

كفه زمزم تفيض على العا* فين جوداً والمال فيها الحطيم
هو أولى بالرفع إن أعرب الده* ر وتعمر العدا به مجزوم
عارف بالبديع لم يخف عنه الن* قص مناً يوماً ولا التتسيم
ويجيز الإبطاء في الجود لكن* شابنا نحن في المديح اللزوم

(٣) المغرب ص ٣٠٨ .

(١) خزانة الأدب للمعري ص ٢٢ .

(٢) خزانة الأدب ص ٣٥ .

ومع ذلك فالجزار كان أخف شعراء العصر روحاً وميلاً إلى المداعبة ، ونحن نقف قليلاً عنده وعند ابن نباتة لتبيين هذا العصر في نور أعم وأوضح .

الجزار

« الشاعر المفتن جمال الدين أبو الحسين يحيى بن عبد العظيم ، المصري المولد والوفاء ، المعروف بالجزار الشاعر المشهور ، أحد فحول الشعراء في زمانه . وكان من محاسن الدنيا ، وله نوادر مستظرفة ومداعبات ومقارضات مع شعراء عصره ، وله ديوان شعركبير . قال الشيخ صلاح الدين الصفدى : « لم يكن في عصره من يقاربه في جودة النظم غير السراج الوراق ، وهو كان فارس تلك الحليبة ، ومنه أخذوا وعلى نمطه نسجوا ، ومن مادته استمدوا^(١) » ، وتوفى الجزار عام ٦٧٩ للهجرة . ويقول صاحب مسالك الأبصار فيه : « قال الشعروهو صغير أول ما احتلم ، وطاف بأركان بيت له واستلم^(٢) » . وقد ترجم له صاحب المغرب ترجمة طويلة أفاض فيها في وصف جوده وما لحقه هو نفسه من هذا الجود ، وهو يبدأ ترجمته على هذا النمط : « الجمال أبو الحسين الجزار هو يحيى بن عبد العظيم ختمت به شعراء القسطاط ليكون الختام بمسك ، وكان بينهم في هذا العصر بمنزلة الواسطة من السلك ، وكان أبوه وأقاربه جزارين بالقسطاط ، دكاكينهم بها إلى الآن ، قد عاينتها وأبصرته معهم بها ، وكان في أول أمره قصاباً مثل أبيه وقومه ، فحام على الأدب مدة وأكثر حوله من حومه ، فرفعت له في القريض راية ... ولم يزل ذلك دأبه في بلده ، حتى أخذ علو الطبقة بيده ، فصار العظم الذي إليه الإشارة بين الجميع ، وأصبح جوالاً في آفاق الديار المصرية ، حتى صارت له في أقطارها عدة رسوم يجتمع له فيها ما لا يحصله في هذا العصر أحد من أهل المنظوم^(٣) » . ونرى من هذا النص الطويل أنه نشأ بين ساطور ووضم ، غير أن هذه النشأة لم تعقه عن أن يحتل مكانة رفيعة بين

(٣) المغرب ص ٢٩٦ .

(١) النجوم الزاهرة ٣٤٥/٧ .

(٢) مسالك الأبصار ٢٤٦٧/١٢ .

شعراء عصره ، ويظهر أنه كان ينتجع الولاية في دمياط والمحلة والإسكندرية ، كما يتبين من القطعة التي رواها ابن سعيد ، وكانت - كما يقول - له عليهم وعلى غيرهم رسوم كثيرة . ومن يقرأ ما رواه ابن سعيد من شعره يلاحظ أنه كان يكثر فيه من التصنع للعلوم ، كالمثال الذي مر سابقاً . وكان يتصنع بجانب ذلك للاقتباس من القرآن الكريم كقوله (١) :

أرى الإسكندرية ذات حُسنٍ بديعٍ ما علبه من مزِيدٍ
حللتُ بظاهرٍ منها كأنِّي حللتُ هناكَ جَنَآتِ الخلودِ
فلا بشرٌ معطلٌ وكم قد رأيتُ هُنَاكَ من قصيرٍ مَشِيدٍ

ويلاحظ ذلك نراه يكثر في شعره من ألوان الجناس والطباق ، وكان يعنى عناية خاصة بالتورية ولا سيما باسمه ، وكذلك كان يقلده الحمادى وسراج الدين الوراق في التورية باسميهما (٢) . ويظهر أن الجزار كان خفيف الروح جداً فشعره مليء بالفكاهات والدعابات التي تعبر عن هذا الجانب في عصره ، وأنه كان عصر تنادر وتفكه ، فمن ذلك قوله في نصفية (٣) :

لى نصفيةٌ تعدُّ من العُمَدِ رَسِينًا غَسَلَتْهَا أَلْفَ غَسَلَةٍ
ظَلَمَتْهَا أَيَّامُ حُكْمٍ أَفْضَحَتْ فى العَدَابِ الأَلِيمِ من غير زَلَّةٍ
كلُّ يومٍ يحوطُها العَصْرُ والدُّقُّ قُمرًا وما تُقِيرُ بِجُمْلَةٍ
فهى تعتلُّ كلما غسَلوها ويزيل النِّشَاءُ تلكَ العَلَّةِ
أين عيشى بها القديمُ وذاك التَّ يهٌ فيها وخطرتى والشَّمْلِ
حيث لا فى أجناسها رُقعةٌ طٌ ولا فى أكامها قطُّ وصلَّةِ
قال لى الناسُ حينَ أطببتُ فيها بَسَّ أَكْثَرَتْ خَلَّهَا فَهَى بَقْلَةٍ

ويصف داراً له متهدمة فيقول (٤) :

بفصول طويلة من تورياته وتوريات صاحبيه .
(٣) المغرب ص ٣٠٤ .
(٤) خزنة الأدب ص ٢٥١ .

(١) المغرب ص ٣١٢ .
(٢) المغرب ص ٣١٦ ، وانظر خزنة الأدب
للحموى ص ٢٤٤ وما بعدها فقد جاء فيها

ودار خرابٍ بها قد نزلتُ ولكن نزلتُ إلى السابعة
فلا فرق ما بين أنى أكون بها أو أكون على القارعة^(١)
تساورها هفوات النسيم فتصغى بلا أذن سامعة
وأخشى بها أن أقيم الصلاة فتسجدَ حيطانها الراكمة
إذا ما قرأتُ (إذا زُلزِلتُ) خشيتُ بأن تقرأ (الواقعة)

وواضح ما في هذه الفكاهات من توريات . واستمع إليه يقول في أبيه
وقد تزوج بعد هرمه وشيخوخته^(٢) :

تزوج الشيخ أبي شيخة ليس لها عقل ولا ذهن
لو برزت صورتها في الدجى ما جَسَرْتُ نهريها الجنى
كانها في فرشها ريمّة وشعرها من حوّلها قطن
وقال فاسينها فقلت ما في فها سين

وما أطرف قوله في بخيل^(٣) :

لا يستطيع يرى رغبي فما عينده في البيت يكسر
فلو أنه صليّ وحاشاه لقال الخبز أكبر

وواضح ما في هذه الفكاهات من ميل الجزار إلى الأساليب العامية ، فهو
يستعير منها بعض الألفاظ ، ولكنه على كل حال لم يسقط في شعره ، فقد
استمر يعنى بأسلوبه ، وظل على هذا النمط السابق يخلط فيه بين ألوان التصنيع
والتصنيع كما هي عادة الشعراء في تلك العصور .

ابن نباتة

جمال الدين محمد بن نباتة ينهى نسبه إلى ابن نباتة الخطيب المشهور في
عصر سيف الدولة ، وقد وُلد كما حدث هو عن نفسه^(٤) بمصر في أواخر القرن

(١) القارعة : أعلى الطريق .

(٢) خزائن الأدب ص ٢٤٩ .

(٣) المغرب ص ٣١٨ .

(٤) انظر : خزائن الأدب ص ٢٩١ .

٥٠٧

السابع ونشأ بها ، وتركها إلى الشام حيث خدم هناك في دواوين الإنشاء ، ثم رجع في آخر حياته إلى مصر حول عام ٧٦٠ للهجرة واستمر بها حتى توفي عام ٧٦٨ . ويظهر من شعره أن حظه كان كئيباً ، ولذلك أكثر من ألمه وشكواه من شقائه وبؤسه ، وجعله هذا اللون في حياته لا يعبر عن فكاهة أو دعاية إلا ما كان من تصنعه للتورية . على أنها عنده تصبح ثقيلة بالرغم من إكثاره منها لأن مزاجه لم يكن يساعد عليها ، ولذلك قلما تقع له على تورية خفيفة ، وربما كان أجمل ما جاء عنده من تورية قوله لمن طلق زوجاً له تسمى دُنْيَا :

ظلمت دُنْيَاكَ وطلَّقتُهَا فَرُحْتُ لَا دُنْيَا وَلَا آخَرَهُ

وقوله :

ومولعٍ بفخاخٍ يمدُّها وشباكٍ
قالت لي العين ماذا يصيد قلت كراكي

وقوله ، وفيه اكتفاء واضح :

فأقطفُ من أوراقه الأدب الذي وأسمعُ من ألفاظه اللغة التي
وكان يكثر من هذا الاكتفاء في شعره ، كما كان يكثر من الاقتباس من القرآن الكريم كقوله :

سألت قلبي عن ذوى العشق وعن ما أوتيته من فنون الحسن متى
فقال لي : (إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء)

أما الشعر فقد كان يكثر من تضمين أبياته القديمة والعباسية في أشعاره ، وهناك قصيدة في ديوانه ضمنها شطور معلقة امرئ القيس ، وقد بدأها على هذا النحو :

فَطَمْتُ ولأى ثم أقبلت عاتباً (أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلُّلِ)

واستمر على هذا النمط . وتعلق في شعره بالتضمين للمتنبي كثيراً ، فتارة نراه ينقل شطراً من أبياته ، وتارة ينقل أبياتاً برمتها ، وتارة ثالثة يتصنع لقصيدة

من قصائده ، فينقل منها جميع شطورها . وكما كان يتعلق بالتضمين كان يتعلق بمعارضة القصائد الماضية ؛ فتارة نراه يعارض كعب بن زهير في مدح النبي صلى الله عليه وسلم بقصيدة لامية على نمط قصيدة ، يقول فيها :

ما يُمسك الهُدْبُ دُمعى حين أذكركم إلا كما يُمسك الماء الغرايلُ

وتارة نراه يعارض المتنبي ، وأخرى يعارض ابن النبية فقد عارض قصيدته المعروفة :

ياساكنى السّفْحَ كم عينٍ بكم سَفَحَتْ نَزَحْتُ فَهَى بعد البُعْد ما نَزَحَتْ

إلا أنه لم يأت معها بطائل^(١) ، وتعلق مع هذه المعارضات بالتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله :

بلوا حظٍ يرفعن جَفَنًا كاسراً فيُشِرْنَ في الأحشاءِ همًّا ناصبا

كما تعلق بصنع الألغاز وهي كثيرة في ديوانه . ومهما يكن فإن روحه ليست خفيفة في شعره ، ولذلك يبدو لنا كل ما فيه من تلفيق . وما من شك في أن الجزار تمثل روحه مصر في هذه العصور أكثر مما تمثلها روح ابن نباتة ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه لم يعيش فيها طويلاً وأنه كان تمساً في حياته شقياً ، وأيضاً فإنه — كما يبدو من شرحه لرسالة ابن زيدون في كتابه المسمى (سرح العيون) — كان عالماً ، فبدت في شعره روح العلماء المتزمطين الذين لا يعجبون كثيراً بالفكاهات والدعابات .

٧

العصر العثماني والعقّم والحمود

ويدخل العصر العثماني وتدخل مصر معه في ظلام قائم ، فقد تحولت من دولة بل إمبراطورية مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية ، ولبت الأمر وقف عند ذلك ، فقد

(١) خزانة الأدب الحموي ص ٥ .

سلبها سليم فاتحها خير ما فيها من ثروة علمية وفنية ، إذ أخذ معه كثيراً من التحف والكتب ، كما أخذ معه كثيراً من الأدباء والعلماء والمهندسين وأصحاب الصناعات الفنية الذين يصنعون أدوات الترف ، وانكششت مصر ولم يعد لها صلة إلا بالقسطنطينية ، وهي صلة تقف عند خلع وال أو بيان مظلمة ، صلة التابع بالمتبوع ، وأعوز مصر في هذا العصر العثماني الولاة والحكام الذين يعنون بالحركة العلمية والأدبية ، فانطفأت المصابيح التي كانت مشتعلة في العصور السابقة .

ولا نستطيع أن نقول إن الشعر انعدم في العصر العثماني ، فقد كان موجوداً ، ولكنه وجود خير منه العدم ، إذ اقتصر الأمر على جماعة يقرءون بعض القصائد الموروثة وخاصة التي كانت قريبة من عصورهم ، ثم يعارضونها أو يخسسونها أو يربعونها ، فيأتون بنماذج لا روح فيها ولا جمال ، إنما هي تقليد ركيك ضعيف ، ومن أين تأتيا الروح أو يأتيا الجمال وهي تصدر عن نفوس مجذبة ، لا تستطيع أن تصنع شيئاً إلا أن تجتر القديم هذا الاجترار الذي يحيله إلى مربعات ومخمسات في أساليب واهية ضعيفة . وليس من شك في أن الشعراء كانوا يحتالون على ألوان البديع يماون بها شعرهم ، ولكننا نحس أن هذه الألوان أصبحت باهتة في أيديهم ، إذ فقدت مقدرتها القديمة على التلوين والتعبير . ولعل أهم شاعر ظهر في هذا العصر هو الشهاب الخفاجي ، وقد ترجم لنفسه في آخر كتابه ربحانة الألباء ، وترجم له المحبى^(١) وحكى شيئاً من أشعاره ، وهي تدل على ما نقوله من ضعف الروح الأدبية في هذا العصر وما أصاب الحياة الفنية من عقم وجمود ، وكذلك الشأن في عبد الحليم العباسي صاحب كتاب (معاهد التنصيص) فقد ترجم له الشهاب الخفاجي^(٢) ، وشعره غث ، وهو يدل بدوره على إجماد الحياة الفنية في هذا العصر ، فقد أسف الشعر ولم يعد من الممكن أن يعود إلى الارتفاع والتخليق في أجواء الفن العليا ، إلا إذا قُدِّمت إليه مجهودات شاقة ،

(١) خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى (٢) انظر ربحانة الألباء ص ٢٤٨ .
عشر المحبى ١/٣٣١ :

وكأنما جفت في هذا العصر كل ينباع الممكنة التي كانت تمد الشعر بأسباب الحياة ، فشاعت فيه الألفاظ العامة والتركية ، ويحسُّ الإنسان كأنما أصيبت الأداة الفنية التي رأيناها في العصور السابقة بعطل شديد ، فقد عم الظلام وعمت الكتابة ، ولم يعد هناك إلا جو خائق يشمل كل شيء ، وكأنني بالمصريين أصبحوا لا يستطيعون التنفس ، فضلاً عن أن يحيا حياة فنية فيها فن وشعور وفيها حياة وجمال .

خاتمة

١

الصورة العامة للبحث

رأينا الشعر العربي ينشأ في ظروف غنائية ، وقد أخذ يظهر فيه منذ أواخر العصر الجاهلي نوع متميز يتكسب به الشعراء سمياً باسم « الشعر التقليدي » وقد تطور في المذاهب الفنية التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع . ونحن لا نترك العصر الجاهلي إلى العصور التالية حتى يحدث تطور واسع في الغناء العربي وقواعده ، تحدثه العناصر الأجنبية ، فقد كان أكثر المغنين من الموالي وبخاصة الفرس والروم ، وأدخل هؤلاء المغنون في الغناء العربي كثيراً من النغم الأجنبي والألحان الأجنبية مما أعد للتغيير في « الرقْم الموسيقية » القديمة ، وكان الشعراء يحورون في شعرهم ويميزون تحت تأثير هذا التغيير ، وما زالوا يحورون ويميزون حتى تحرفت صورة « الرقْم الموسيقية » القديمة من بعض الوجوه ، وتولدت داخل هذا التحريف أوزان جديدة كأوزان المقتضب والمضارع والمجتث والمتدارك ، وكأوزان أخرى أشرنا إليها في موضعها ، غير أن أصحاب العروض أهملوها ، فلم يقرحوا لها أسماء ، ولم يعنوا بها عناية من شأنها أن تسجلها على الزمن .

ومضينا بعد بحث هذا الشعر الغنائي الخالص نبحث الموجات التي تعاقبت في الشعر العربي في أثناء العصر العباسي ، فرأينا موجة الصنعة تستمر ، ثم يظهر بجانبها موجة جديدة من الزخرف والتصنيع ، وأخيراً تظهر موجة التصنع ، فتم الشعر العباسي ويعم معها تلفيق ولّف ودوران كثير . وتبعتها هذه الموجات في

الأندلس ومصر ، أما الأندلس فرأيناها تأخذها جميعاً وتطبقها تطبيقاً دون أن تنسبها أو تعدّل فيها سوى ما أحدثته من الموشحات والأزجال حيث نجد الشاعر يمزج بين الأوزان المختلفة والقوافي المتنوعة في المنظومة الواحدة ، وقد حاولنا أن نجد جوانب أخرى تفسر لنا شخصية الأندلس ، ففتبعناها في حياتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، ورأيناها تعيش جملة في الإطار العام للمذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع دون أن تحاول إحداث مذهب جديد ، إذ كانت تعتمد اعتماداً على الاستعارة من المشرق بحيث لم نستطع أن نتبين شخصيتها في وضوح ، بل بحيث قلنا إن شخصيتها كانت ضعيفة في تاريخ الشعر العربي .

ولما تركنا الأندلس إلى مصر وجدناها حقاً تقلد المذاهب السابقة ، ولكننا رأيناها بعد ذلك تعبر عن شخصيتها في وضوح ، إذ صور شعراؤها ما فيها من جنات وزروع ومفاتيح جمال ، وهم في ذلك لا يتفوقون على الأندلسيين ، ولكنهم لا يوضعون في مرتبة متخلفة عنهم ، بل نحن لا نبالي إذا قلنا إن مادة شعر الطبيعة في مصر لا تقل عن مادته في الأندلس ، لا من حيث الكمية ، ولا من حيث القيمة الفنية الخالصة . وقتل المصريون الأندلسيين في صنع الموشحات والأزجال وتوسعوا فيها وأضافوا إليها النوع المسمى باسم (البليق) كما أضافوا إليها المواليا والكان وكان والدوبيت مما ذاع في المشرق . على أن مصر تفرق بعد ذلك من الأندلس مفارق واسعة ، إذ عبر شعراؤها عن حياتها السياسية وخاصة في الحروب الصليبية تعبيراً واضحاً ، وهم كذلك عبروا عن زهد وتصوف متأثرين فيها — إلى حد ما — بتراث مصرى قديم ، كما عبروا عن هو وترف ونعيم ومجون ، ولم يكتفوا بذلك ، بل رأيناهم يعبرون عن الروح المصرية التي تشتهر بالفكاهة والدعابة ، واستمروا يفصحون عن هذا الجانب الفكاهي بصورة واضحة من العصر الفاطمي إلى العصر العثماني ، إذ يسود العقم والجمود كل شيء في مصر ، ويحس الإنسان كأنما فقدت لوحة الفن المصرية ألوانها الزاهية البهيجة ، أو كأنما تبلت هذه الألوان بالدموع على النهضة الفنية الزائلة ؛ ولذلك كان من العسير أن نجد في العصر العثماني شاعراً يفصح عن جودة ؛ بل عن

٥١٣

مقدرة في التعبير ، فقد جمد الفن وعقم التفكير الفني ، ولم يعد من الممكن أن يعود الشعراء به إلى روعته القديمة إلا بعد جهود شاقة عسيرة .

٢

الشعر العربي الحديث

إذا ذهبنا نتعقب الشعر العربي الحديث وجدنا نهضة واسعة تأخذ به من جميع أطرافه ، وقد بدأ هذه النهضة شعراء مصر الحديثة يقودهم فيها البارودي . وهي نهضة لا تعد في صورتها العامة ثورة على القديم ، بل هي تتصل به اتصالاً شديداً ، إذ نرى الشعراء يعودون بالشعر العربي إلى رونقه الذي نعرفه في العصر العباسي . فقد تركوا هذا الشعر الركيك الذي نعرفه للمصريين في العصر العثماني كما تركوا شعر الخشاب والساعاتي ومن إليهما ممن كانوا ينظمون في مفتتح العصر الحديث ، إذ كان شعرهم أيضاً غثاً مُسْفِئاً ، وأخذوا يرتفعون بشعرهم إلى آفاق عليا .

غير أنه ينبغي أن لا نبالغ في ذلك ، فإن حركة التجديد والنهضة عندنا وخاصة في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن لم تكن واسعة ، بل كانت ضيقة تعتمد أكثر ما تعتمد على إحياء القديم وبعثه ، فهي حركة بعث وإيقاظ ، ورجوع بالشعر إلى تعبيره القديم ، ولعله من أجل ذلك لم تختلف صورة الشعر عند البارودي وتلامذته كثيراً عن الصور القديمة ، فقد استمدوا أفكارهم وأخيلتهم ومعانيهم من القدماء ، إذ ذهبوا يستنون بمناهجهم ويحتذون على أمثلتهم . ومن يرجع إلى ديوان البارودي يجده يقلد جميع الشعراء العباسيين والجاهليين والإسلاميين ، فهو يعارض النابغة وأبا نواس والبحري والشريف الرضي والمتنبي وأبا العلاء ؛ ولكن مع هذا نراه يتخرج بالشعر من نطاق صفوت الساعاتي والخشاب ،

هذا النطاق الذى هو أشبه ما يكون بكراريس التطبيق، إلى نطاق جديد فيه حقاً تقليد، ولكن فيه أيضاً جدة وبراعة . وإذا تركنا البارودى إلى شوقى زعيم الشعر المصرى الحديث وجدناه مثل أستاذه البارودى ينحون نحو تقليد القدماء، ولذلك كانت تكثر عنده معارضة الشعراء السابقين من مثل أبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن زيدون . ولعل فى هذا ما يدل على أن النهضة الفنية فى الشعر المصرى الحديث كانت نهضة بعث وإحياء ، حقاً قد يقول حافظ :

آنَ ياشِعِرُّ أنْ نَقُوكَ قُبُوداً قَبِيدَتْنَا بها دُعاةُ الحالِ

ولكن حافظاً وإخوانه لم يفكوا عن فهم أفعى التقليد . والذى لا ريب فيه أن شوقى أكثرهم تجديداً ، فقد حاول أن يحدث ضرباً من الشعر التمثيل على نحو ما نعرف فى روايات مصرع كليوباترا ومجنون ليلى وقمبيز ، إلا أن هذه المحاولة لم تبلغ الذروة عنده لأسباب كثيرة ، أهمها أنه لم يدرس تاريخ المسرح الأوروبى ، فلم يتجه بشعره التمثيل إلى أوزان جديدة ولا أحكم لإخراجه لأبطال رواياته ، وبدأ الضعف فى جوانب من عمله المسرحى . ووُجد بجانب ذلك ضرب من الشعر فى السياسة والآثار والحياة الحديثة ، كأن ينظم الشعراء فى الخلافات الحزبية أو فى الفرعونيات أو فى الطيارات والغواصات ولكن الشعر لم يتحرر بذلك تماماً من القديم ، لأن هذا التجديد لا يقوم على مذهب موضوع أو منهج مرسوم . بل إننا نرى الشاعر يجمع ديوانه ويقدمه للمطبعة فلا يعرف كيف يقدم له ، ولذلك نراه يستعين ببعض الكتّاب يكشفون له عن خصائصه التى لا يحسها هو فى نفسه ولا فى فنه ، إذ هو فى الواقع لم يكتب ديوانه ليعبر به عن فلسفة فى الحياة ، أو حب للطبيعة ، أو إيمان بعقيدة خاصة ، إنما هى قصائد قيلت فى مناسبات مختلفة، ثم جُمعت فى شكل ديوان . وقد يجدد الشاعر فىأتى بقصيدة فى السياسة أو فى الاختراعات الحديثة ، وهو تجديد لا يقوم على نشر مذهب حديث فى الأدب ولا إحداث ثورة فى موضوعاته ومعانيه .

وهذا الجانب عند شعرائنا يجعلنا نذكر الشعراء الغربيين ، إذ نرى

الشعر عندهم عقيدة ومذهباً من المذاهب يدافعون عنه حياتهم ، كما نرى عند أصحاب النزعة الرومانسية وكما نرى عند (البرناسيين) والرمزيين حيث نجد الشاعر يكتب ديوانه ليقرر هذه العقيدة الجديدة ، أو ذلك المذهب الحديث ، ولذلك كان يقدم له بنفسه لأنه يقرر منهجاً خاصاً هو الذى يرفع قواعده ويقيم بنيانه. أما عندنا وخاصة فى أول هذا القرن فلا يزال الشعر غالباً على حاله التقليدية القديمة ، لم تغيّر أصوله ولا رسومه ؛ ومن أجل ذلك كان الديوان عند كثير من شعرائنا حينئذ كالديوان عند القدماء، إنما هو قصائد تُجمَعُ من ظروف ومناسبات مختلفة ، فيتكون منها مجموعة من الشعر تسمى ديواناً ، وليس بين أشعارها وحدة معينة أو غاية مشتركة ، إنما كل ما بينها من اتفاق أنها تشترك فى وحدات وغايات موسيقية ، أو أنها شعر نُظِمَ على أوزان وقواف ، وليس بعد ذلك ما يدل على اتفاقها فى غرض معين ، ومن ثمّ كان من العسير أن يكتب شاعر من هؤلاء الشعراء مقدمة لديوانه ، لأن المقدمة تعنى المنهج المرسوم والمذهب الموضوع وهم لا مذهب لهم ولا منهج إنما يكتبون بوحى الساعة ، أو وحي الأحداث والمناسبات المختلفة .

الشعراء يحاولون التجديد

ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد ، غير أن جمهورهم فى الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نَصَبُو إليه ؛ فقد أهملوا — فى كثير من جوانب شعرهم — الصياغة الفنية للشعر العربى ، وراحوا يستعبدون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء النزعة الرومانسية ، وبالغوا فى ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية . ولعل من الغريب أن نفرأ منهم ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون إنها أصبحت لا تلائمنا فى العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفنى لأمة من الأمم لا يمكن أن تُهَجَرَ مرة واحدة إلى صياغة أم أخرى . يمكن أن يزاوج الشعراء بين صياغة أمهم القديمة

وصياغة الأهم الحديثة ، ولكن أن يهجر الشعراء أحاسيس أمتهم وطرقها في التعبير عن الفكر والشعور إلى أحاسيس وطرق جديدة فإن مثل هذه الحركة لا تؤدّي إلى منهج واضح من التجديد . وأى تجديد؟ أليست تنبذ تقليد القديم إلى تقليد آخر سقيم ؟ ولسنا نشك في أن التقليد في داخل القديم أكثر اتصالاً بالأمة من هذا التقليد الجديد للأجنبي الخالص . وأكبر الظن أن ذلك ما جعل الشعراء المحافظين أكثر قبولاً عند الناس والنقاد من هؤلاء الشعراء الذين نبذوا الصورة القديمة للشعر العربي ، وكأنما خُيِّلَ لآلهم أن التعبير الفني كالآزياء ، فإذا كان من الممكن أن نخلع زيّنا ، فكذلك يكون من الممكن أن نخلع الزيّ القديم في الفن إلى زيّ غربي حديث ، لا نعتدّ فيه بالأوزان القديمة ، ولا بنظم القوافي ، ولا بطريقة القوم في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، إنما نعتدّ بشئ واحد هو التقليد للشعر الغربي تقليداً ننسى فيه شخصياتنا القديمة . ولسنا نرتاب في أن هذه الحركة كانت تطرفاً في التجديد ، ولذلك لم تحدث الانقلاب المنشود . ونحن لا ننكر أننا نجد أحياناً عند بعض الشعراء المحدثين قصائد بل دواوين رائعة استطاعوا أن يوازنوا فيها بين الصياغة العربية والأفكار والصور الغربية ، ولكن ذلك قليل وفي الندرة . ولعل من الحق أن نذكر هنا أن الشعر العربي الحديث يغلب باتجاهات جديدة كثيرة فيه ، إلا أنها لم تنظّم حتى الآن تنظيماً دقيقاً ، ولا تزال نجد فيها التذبذب الذي يكون عادة رائداً للثبوت والاستقرار .

الطريق إلى التجديد المستقيم

ونحن نؤمن بأن هذه الحال من التذبذب في الشعر العربي الحديث ترجع إلى أن كثرة الشعراء لا يعتنقون عملهم مذهباً وعقيدة ، وهم ينقلون عن الغرب دون أن يستوعبوا ، وهم كذلك لا يحققون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية

الأصيلة ، ولستنا نشك في أن إصلاح هذه الحال ينبغي أن يعتمد على أصليين مهمين : أما الأصل الأول فهو أن يدرس شعراؤنا تلك المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها دراسة دقيقة ، يقفون بها على صورتها الحقيقية ، حتى يعرفوا كيف يبنون على هذا الأساس الفني العتيد ، وحتى يقوم بينهم وبين أسلافهم ضرب من التفاعل الفني تنتج عنه الأصالة التي يريدونها لأنفسهم وفهم . وأما الأصل الثاني فهو الاستمرار في التأثر بالفن الغربي والثقافة الغربية ، والتعمق في ذلك تعمقاً أوسع مما نرى الآن ، ولكن على أن يكون ذلك في حدود التزاوج بين المنبئين من التفكير الفني عند العرب ، وهذا التفكير عند الغرب ، لا في هذا الخلط السقيم الذي نجده في كثير من النماذج . وإذا كان العباسيون لم يترجموا الأدب اليوناني ولم يتأثروا به ، واستمروا يعيشون في شعرهم معيشة داخلية فيها ضرب من القصور ، فإن واجب شعرائنا في العصر الحديث ألا يعودوا إلى هذا الخطأ القديم ، وأن يتعمقوا الأدب الغربي والثقافة الغربية ، وأن لا يقفوا بذلك عند السطح والقشور ، وهؤلاء صبري ومطران وشوقي كانوا يلمون بأطراف من الثقافة الفرنسية ، وقد تطور كل منهم بشعره تطوراً يختلف باختلاف ثقافته اتساعاً وعمقاً .

ومن الحق أن شعراءنا المعاصرين قلَّ منهم من درس الفن الغربي أو الثقافة الغربية — وخاصة الثقافة الفلسفية — دراسة غيرت الأوضاع الفنية عنده أو الأوضاع الفكرية . وقد نجد نقرأ منهم يستعير عناوين قصائده أو دواوينه من الشعر الغربي ، كما يستعير بعض المعاني والأفكار ، وهو ضرب من الترجمة : إذ يترجمون بعض الألفاظ والأسماء والصور والأفكار من الشعر الغربي وأهمين أن ذلك يحقق لهم التجديد المنشود .

والناقد المعاصر يشعر بشيء من الأسى لهذا التحول الذي صار إليه الشعر العربي في العصور الحديثة ، فالشاعر لا يأخذ نفسه بثقافة غربية واسعة تكون عنده مركباً فنياً جديداً ، كما كان الشأن عند العباسيين في استخدامهم للفلسفة اليونانية والثقافة الأجنبية ، بل هو يكتفى باستعارة بعض العناوين والصور والمعاني ، ظاناً أن تلك هي الطرافة التي نبحت عنها ، ولذلك كنا نقرأ في كثير

من الشعر الحديث بدون لذة . ونحن لا نبالغ إذا زعمنا أنه لا يوجد بيننا شاعر قرأ فلاسفة العصور الحديثة أو القديمة قراءة دقيقة ، كما أنه لا يوجد بيننا من قرأ الميثولوجيا القديمة ، أو من قرأ في دقة آثار سوفوكليس أو كورنى أو جيته أو بيرون ؛ ولعله من أجل ذلك لم يحدث التجديد المنشود في الشعر المعاصر ، فلم يكتب شاعر في الملاحم الكبرى كما كتب هوميروس في الإلياذة ، ولم يوجد من يتقن ثقافة فلسفية عميقة بلام بينها وبين التفكير الفنى . ومن أجل هذا القصور في الثقافة كان الشاعر عندنا مرتبكاً في سلوك طريق التجديد الذى يريده ، وكأنى به يظن التجديد شيئاً يُلْقَى في الطريق ، وليس دراسة عميقة ولا ثقافة واسعة . وقد أحدث شوق محاولات في المسرح ولكنها تعاب بنقص ثقافته المسرحية ، ولو أنه درس المسرح اليونانى ، ثم درس المسرح الغربى الحديث وما أصابه من تطورات مختلفة لخرج عمله أدنى إلى الكمال .

والحق أن واجب شعرائنا أن يحتوا لأنفسهم ما خلفته أوروبا من كنوز فكرية وفنية . وليس عيباً أن يستمد شعر من شعر آخر ، فهذا الشعر الغربى نفسه نراه يستمد في أجياله الحديثة من جميع العناصر القديمة يونانية أو رومانية ، وشرقية أو عربية ، وكأنما الحضارة الغربية تأخذ بحظ من جميع العناصر السابقة ، فالفكر البشرى ليست له حدود ، ولا تقوم بين مناطق وأقاليم حواجز وفواصل ، والحضارة العربية نفسها في العصور الوسطى كانت تمتص جميع العناصر التى سبقها ، وأمكنها الحصول عليها من الحضارات التى تقدمتها . وإن واجبنا أن نعود مرة أخرى إلى هذا الامتصاص إزاء الحضارة الغربية وعناصرها المتنوعة . ويحسن ألا يحجز الشعراء أنفسهم داخل إطار الشعر الغربى وثقافته ، بل يضيفوا إلى ذلك ثقافة عميقة بالفلسفة القديمة والحديثة ، وكذلك ينبغى أن يتشبعوا ثقافة واسعة بالنحت والرسم والموسيقى ، فإن هذه الفنون تتشابه جميعاً بفن الشعر عند الغربيين بحيث نراهم لا يتصورون فرعاً منها منفصلاً عن الفروع الأخرى من شجرة الفن .

وليس من شك في أنه حين ينظم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين وبين

المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع ، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربي وطرائقه ، فيقبلون على تعمق أصول الصناعة الفنية عند العرب ، كما يقبلون على تعمق المناهج الفنية والفلسفية عند الغرب ، ولا يكتفون بذلك بل يتجهون شطر المشرق فيطلعون على آداب الفرس والترك والهند والأهم الشرقية الأخرى ، ولكن لا يستعيروا وينقلوا أو يترجموا ، بل ليتماعلوا ويستوعبوا ويعبروا عن شعورهم وسرائرهم تعبيراً لهم مادته وصورته وما فيه من معارض التفكير ومنازع الوجدان ، حينئذ تجد قافلة التجديد طريقها الذي أخطأته ، ودليلها الذي ضلّته .

فهرس الموضوعات

صفحة	
٦ - ٥	مقدمة الطبعة الرابعة
١٠ - ٧	مقدمة الطبعة الأولى
	الكتاب الأول :
٢٧٤ - ١١	١ - مذهب الصنعة ب - مذهب التصنيع
٤٠ - ١٣	الفصل الأول : الصنعة في الشعر القديم
١٣	(١) الشعر صناعة
١٤	(٢) صناعة الشعر الجاهل
١٧	(٣) الصناعة الجاهلية مقيدة
١٩	(٤) الطبع والصنعة
٢٢	(٥) الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي
٢٤	(٦) زهير ومذهب الصنعة
٣٢	(٧) نمو مذهب الصنعة في العصر الإسلامي
٣٧	(٨) الشعر التقليدي والغنائي
٩٠ - ٤١	الفصل الثاني : الموسيقى والصنعة
٤١	(١) الشعر العربي نشأ نشأة غنائية
٤٥	(٢) تعقد الغناء الجاهل : الجوقات ، القيان ، الرقص
٤٨	(٣) مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهل
٥٣	(٤) موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي
٥٥	(٥) تأثير الغناء الإسلامي في موسيقى الشعر الغنائي
٥٧	(٦) انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام
٥٩	(٧) انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي
٦٣	(٨) نمو مقطوعات الشعر الغنائي : مطيع بن إياس ، العباس بن الأحنف
٧٠	(٩) تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر الغنائي

صفحة

(١٠) تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي ٧٦

الفصل الثالث : الصنعة والتصنيع ٩١ - ١٨٧

(١) الشعر في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة : الدعوة العباسية ،

الشعبوية ، اللهو والمجون ، الزندقة والزهد ٩١

(٢) العلاقات اللغوية ١١٧

(٣) العلاقات الثقافية ١٢٩

(٤) ازدهار مذهب الصنعة ١٤١

(٥) بشار وصنعتة في شعره ١٤٨

(٦) صنعة أبي نواس ١٥٧

(٧) صنعة أبي الصاهية ١٦٤

(٨) ظهور مذهب التصنيع ١٧٢

(٩) التصنيع في شعر مسلم ومعاذجه ١٨٠

الفصل الرابع : التعقيد في الصنعة ١٨٨ - ٢١٨

(١) البحترى : نشأته وحياته وصنعتة ١٨٨

(٢) اختلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع ١٩٣

(٣) البحترى لا يستخدم الثقافة الحديثة ١٩٦

(٤) ابن الرومي : أصله وحياته وصنعتة ٢٠٠

(٥) ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة ٢٠٥

(٦) التصوير في شعر ابن الرومي ٢٠٧

(٧) الهجاء الساخر ٢١٢

(٨) جوانب أخرى في صناعة ابن الرومي ٢١٤

الفصل الخامس : التعقيد في التصنيع ٢١٩ - ٢٧٤

(١) أبو تمام : أصله وحياته وثقافته ٢١٩

(٢) ذكاء أبي تمام وتصنيعه ٢٢٢

(٣) استخدام أبي تمام لألوان التصنيع القديمة ٢٢٧

(٤) التصوير في شعر أبي تمام ٢٣٢

(٥) استخدام أبي تمام لألوان تصنيع جديدة ٢٣٩

(٦) المزج بين ألوان التصنيع القديمة والجديدة : الرمز ، فوافر

الأضداد ، الأقيسة الفنية ٢٤٧

(٧) قصيدة عمورية ٢٥٦

صفحة	
٢٦٢	(٨) ابن المعتز : نشأته وحياته وتصنيفه
٢٦٧	(٩) تصوير ابن المعتز
٢٧٠	(١٠) الإفراط في الصور والتشبيهات
٢٧٥ - ٤٠٦	الكتاب الثاني : مذهب التصنع
٢٧٧ - ٣٠٢	الفصل الأول : التصنع
٢٧٧	(١) التصنع في الحضارة العربية
٢٨٠	(٢) التصنع في الحياة الفنية
٢٨٢	(٣) التصنع في ألوان التصنع الحسية
٢٨٧	(٤) ألوان التصنع العقلية لا تستوجب ولا تتحول إلى فن
٢٩٢	(٥) جمود الشعر العربي
٢٩٥	(٦) التحرير : التحرير الفني ، التلفيق
٣٠٣ - ٣٥٤	الفصل الثاني : الثقافة والتصنع
٣٠٣	(١) المتنبي : نشأته وحياته وثقافته
٣١١	(٢) تصنع المتنبي لثقافات المختلفة : قرطبة المتنبي وأثرها في شعره
٣١٣	(٣) تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره
٣١٧	(٤) تصنع المتنبي للعبارة الصولية وشاراتها
٣٢٥	(٥) تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية
٣٢٩	(٦) المركب الفني الفلسفي في شعر المتنبي
٣٣٥	(٧) تصنع المتنبي للغريب من اللغة والأساليب الشاذة
٣٣٩	(٨) تعقيد المتنبي الموسيق الإيقاعية في الشعر
٣٤٢	(٩) حكم عام هل تصنع المتنبي وشعره
٣٤٩	(١٠) شعراء البيتة وتصنيفهم : أبو فراس الحمداني ، الشريف الرضي
٣٥٥ - ٣٧٥	الفصل الثالث : التصنع والتلفيق
٣٥٥	(١) مهيبار : أصله وتشيجه ووزاجه
٣٥٧	(٢) تلفيق مهيبار نماذجه
٣٦٢	(٣) تطويل مهيبار لقصائده
٣٦٥	(٤) الميوعة في غزل مهيبار
٣٦٨	(٥) غزل مهيبار والعناصر البدوية
٣٧٢	(٦) المديح عند مهيبار وتحوله إلى شعر مناسبات

٥٢٣

صفحة	
٤٠٦ - ٣٧٦	الفصل الرابع : التعقيد في التصنيع .
٣٧٦	(١) أبو العلاء : نشأته وحياته وثقافته
٣٧٩	(٢) ذكاء أبي العلاء وحفظه
٣٨١	(٣) الزرويات وتشاوم أبي العلاء
٣٨٥	(٤) الزرويات وفلسفة أبي العلاء
٣٩٤	(٥) صياغة الزرويات
٣٩٧	(٦) اللوازم الدائمة في الزرويات
٤٠٣	(٧) اللوازم العارضة في الزرويات

الكتاب الثالث : المذاهب الفنية في الأندلس ومصر ٤٠٧ - ٥١٠

٤٥٥ - ٤٠٩	الفصل الأول : الأندلس والمذاهب الفنية.
٤٠٩	(١) الأندلس
٤١١	(٢) شخصية الأندلس
٤١٧	(٣) الشعر في الأندلس : ابن هاني الأندلسي : ابن دراج القسطل
٤٣١	(٤) نهضة الشعر الأندلسي : ابن برد الأصغر ، ابن زيلون ، ابن خفاجة
٤٥٠	(٥) الفناء الأندلسي والموشحات والأزجال

الفصل الثاني : مصر والمذاهب الفنية ٤٥٦ - ٥١٠

٤٥٦	(١) مصر
٤٥٨	(٢) شخصية مصر
٤٦٣	(٣) الشعر في مصر
٤٦٦	(٤) الفاطميون ونهضة الشعر المصري : الشريف العقيل ، ابن مكنسة ، ابن قادوس
٤٩٠	(٥) الأيوبيون ونهضة الشعر في عهدهم : القاضي الفاضل ، ابن مناه
٥٠٠	(٦) الملك ، البهاء زهير
٥٠٨	(٧) المماليك وامتداد النهضة في عصرهم : الجزار ، ابن نباتة
٥٠٨	(٧) العصر العثماني والعقود والجوهر

خاتمة ٥١١ - ٥١٩

٥١١	(١) الصورة العامة للبحث
٥١٣	(٢) الشعر العربي الحديث : الشعراء محاولون التجديد
٥١٦	(٣) نصريو إلى استجداد المستقيم

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- في الدراسات القرآنية
- سورة الرحمن وسور قصار : عرض ودراسة
الطبعة الأولى ٤٠٤ صفحات
- في تاريخ الأدب العربي
- العصر الجاهلي
الطبعة الثامنة ٤٣٦ صفحة
 - العصر الإسلامي
- الطبعة الثامنة ٤٩٢ صفحة
 - العصر العباسي الأول
الطبعة السابعة ٥٨٠ صفحة
 - العصر العباسي الثاني
الطبعة الثالثة ٦٦٠ صفحة
- في مكتبة الدراسات الأدبية
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي
الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة
 - الفن ومذاهبه في النثر العربي
الطبعة الثامنة ٥٢٤ صفحة
 - التطور والتجديد في الشعر العربي
الطبعة السادسة ٣٤٠ صفحة
 - دراسات في الشعر العربي المعاصر
الطبعة السادسة ٢٩٢ صفحة
 - شوقي شاعر العصر الحديث
الطبعة السابعة ٢٨٨ صفحة
 - الأدب العربي المعاصر في مصر
الطبعة السادسة ٣٠٨ صفحات
 - البارودي رائد الشعر الحديث
الطبعة الثالثة ٢٣٢ صفحة
 - البحث الأدبي : طبيعته ، مناهجه ،
أصوله ، مصادره
الطبعة الثالثة ٢٨٠ صفحة
 - الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية
الطبعة الأولى ٣٣٦ صفحة
 - الشعر وطواياه الشعبية على مر العصور
الطبعة الأولى ٢٥٦ صفحة
- في الدراسات النقدية
- في النقد الأدبي
الطبعة الخامسة ٢٥٢ صفحة
 - فصول في الشعر ونقده
الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة
 - في الدراسات البلاغية واللغوية
البلاغة : تطور وتاريخ
الطبعة الرابعة ٣٨٤ صفحة
 - المدارس النحوية
الطبعة الثالثة ٣٧٦ صفحة
- في مجموعة نوايغ الفكر العربي
- ابن زيدون
الطبعة الثامنة ١٢٠ صفحة
- في مجموعة فنون الأدب العربي
- الرثاء
الطبعة الثانية ١٠٨ صفحات
 - المقامة
الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة
 - النقد
الطبعة الثالثة ١١٢ صفحة
 - الترجمة الشخصية
الطبعة الثانية ١٢٨ صفحة
 - الرحلات
الطبعة الثانية ١٢٨ صفحة
- في التراث المحقق
- المغرب في حلل المغرب لابن سعيد
الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة
 - الجزء الثاني - الطبعة الثانية ٥٧٢ صفحة
 - كتاب السعة في القراءات لابن مجاهد
الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة
- في سلسلة اقرأ
- مع العقاد
الطبعة الأولى ٢٥٦ صفحة

١٩٨٧/٥٢١٦	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢١٣٩-٢	الترقيم الدولي

الفن ومذاقته في الشعر العربي

يؤرخ هذا الكتاب للشعر العربي في العصور : الجاهلي ، الإسلامي والعباسي وفي الأندلس ومصر حتى يصل به إلى العصر الحديث . وهو لا يقصر على الجوانب التاريخية وما يتصل بها من عوامل ثقافته واجتماعه ونفسه ، بل يسعى في البحث تعمقا تنضح في آرائه مذاهب الصناعة الفنية التي تطور إليها شعرنا عبر الفرون والبيئات المختلفة .

والكتاب بذلك دراسة تاريخية نقدية تحليلية شاملة للشعر العربي وصناعته . ومراحلها ومناهجها الفنية ولدواويه وأعلامه وشخصياتهم وحضائصهم الأدبية ، مع صحة البرهان ووضوح الدلالة .